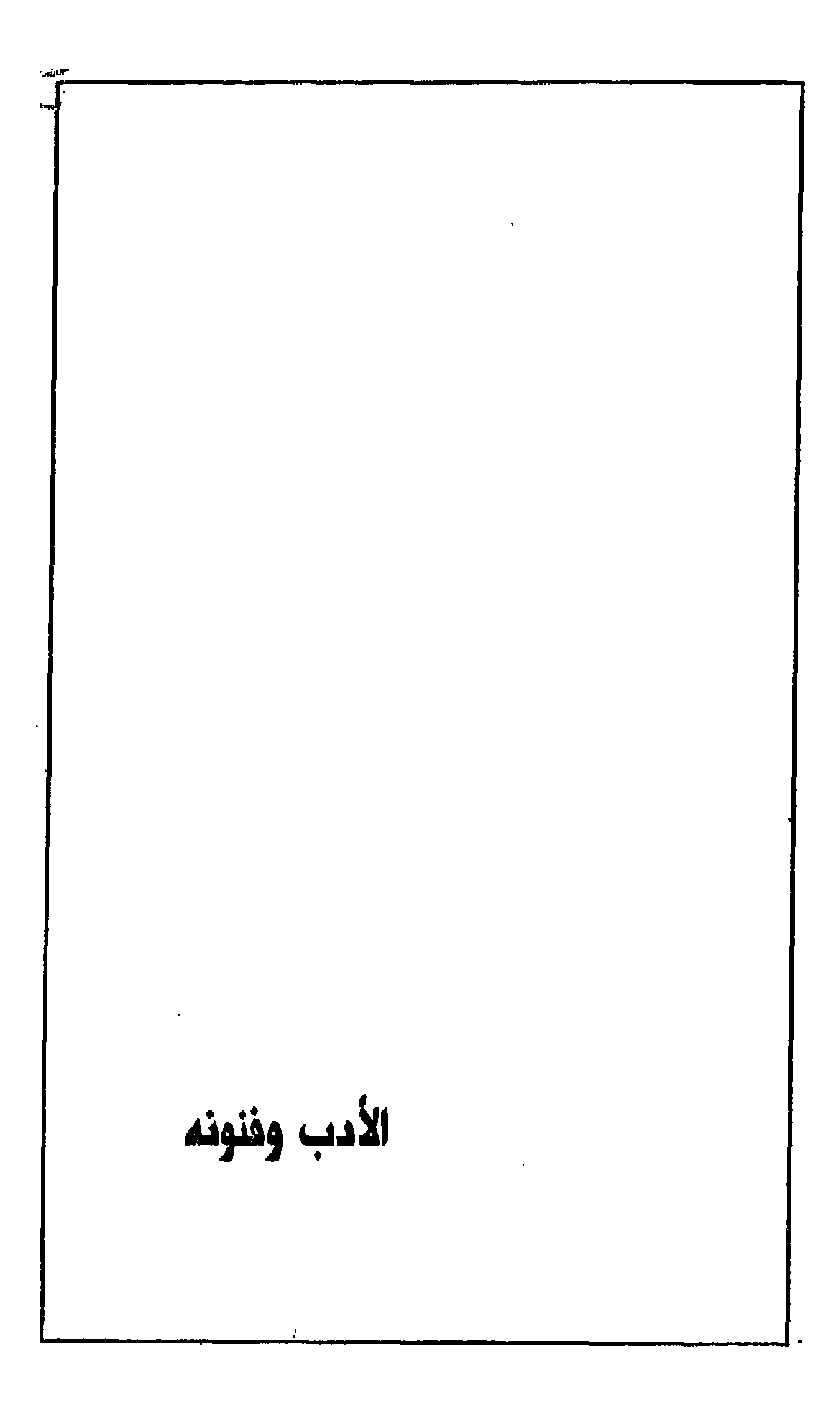
مهرجان القراءة للجميع
الأعمال الفكرية

د. محمد عنانى

الأدب وفنونه



الهيئة المصرية العامة للكتاب



الأدب وفنونه

الأدب وفنونه

د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الأدب وفنونه

د. محمد عنانى

الغلاف

الإشراف الفنى:

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاث الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وان مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

الاهـداء

الى صلاح عبد الصبور ·· حب لايموت

تصدير الطبعة الثانية

نفدت الطبعة الأولى من هذا الكتيب بمجرد صدورها عام ١٩٨٤ وألح الزملاء والقراء على اعادة طبعه وقد حاولت فى هذه الطبعة تدارك بعض أخطاء الطبعة الأولى وأرجو أن تكون فى اعادة طبعه الفائدة المرجوة

والله ولى التوفيق ؟

محمد عنانى

القاهرة ١٩٩٠

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير الطبعة الأولى

يهدف هذا الكتيب الى تقديم فكرة موجزة ومبدئية عن الموضوع الذى يتناوله · ونحن نقول «فكرة» لاتعريفا لأن أى تعريف لعلم من العلوم أو لفن من الفنون محدود الفائدة بل لافائدة له للمبتدىء فقارىء القصة يعرف أنها أدب وقارىء القصيدة يعرف أنها أدب ولن يفيده تعريفك الذى يضم النوعين الا اذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسر له ما غمض عليه وتساعده على التفريق فيما بعد بين الأدب الحقيقى وبين ما يتخذ صورة الأدب من غير أن يكون أدبا — كالنظم الذى لايرقى الى مستوى الشعر أو كالسرد الذى لايرقى الى مستوى القصة · ولذلك فبدلا من محاولة وضع تعريف جامع مانع سنقتصر على رصد الخصائص التى تعين المبتدىء على ادراك الفروق بين الأنواع الأدبية وادراك ما تشترك فيه جميعا ، وأملنا أن يستطيع غير المتخصص أن يلم بطبيعة هذا النشاط الانسانى الذى يتعرض لضغوط كبرى فى عصر العلم والتكنولوجيا ويواجه هجوما كاسحا — فى الحقيقة — من كل حدب وصوب فى عالم يتجه الى المادية بكل قواه

والخصائص التى نستند اليها فى حدود التمييز بين الأنــواع الأدبية خصائص متغيرة · وهي تختلف باختلاف المكان والزمان ـ وقد اتسم هذا التغيير بسرعة لاهثة في وطننا العربى بحيث أصبح تغيرا من جيل الى جيل بل من عقد الى عقد · ومثلما تطـور العـلم تطورا هائلا فى المائة عام الأخيرة اختلفت أشكال الفن وتعـددت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل مما دفع الكثيرين الى محـاولة اعادة تعريفه أى الى محاولة توسيع نطاقه حتى يشمل الأشكـال الفنية الجديدة · فالتعريف القـديم للتصوير الزيتي الذى يقتصر على محاكاة الطبيعة بتمثيل ما فيها أصبح قاصرا فى عصر يتميـز بازدهار المدارس الجديدة من تجريدية وتكعيبية وسيريالية وما اليها كما أن كل عصر يعيد النظر فى التراث الفنى الذى خلفه الأسلاف فيرفض بعضه ويقبل البعض الآخر ، وكم من أديب هلل له الناس فى زمانه ثم طواه النسيان بعد أن اختلفت صور الأدب عما كان يكتب وكم من أديب عانى من التجاهل فى زمانه ثم هلل له الناس فى عصر لاحق !

ولقد شهد الأدب العربى منذ فجر القرن العشرين عدة محاولات لاعادة التعريف · وقد سارت هذه المحاولات جنبا الى جنب مع ظهور الأنواع الأدبية الجديدة التى دخلت الأدب العربى مثـل القصـة القصيرة والرواية والمسرحية وألوان الشعر الحديث على اختلافها ولا شك أن اتساع آفاق الأدب العربى بعد انتشار الطباعة والصحافة واتصاله بالآداب العالمية سـاهم الى حـد كبير فى هـذا النشاط. وقد استهل هذا الجهد الدؤوب كثير من الرواد نذكر منهم الدكتور طه حسين الذى كان من أوائل من أقاموا علاقـة وثيقـة بين الأدب والفنون الجميلة ، وتلاهم جيل الأساتذة الذين أخرجوا كتبا تدين لها بالفضل فى توضيح صورة الأدب للقارىء العربى الحديث مثل

الدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدى والدكتور محمد مندور والدكتور عبد الحميد يونس • وقد أدت جهودهم الى ترسيخ المفهومات الجديدة للأدب ، ولم يعد من العسير على أبناء جيلنا سواء الذين تخصصوا فى الآداب العربية أم فى الآداب الأجنبية أن ينطلقوا فى دراساتهم الأدبية من هذه المفهومات الجديدة (والتى لم يعد عليها خلاف اليوم) مهما بلغ الخلاف فى وجهات نظرهم •

وبعد ..

فان هذا الكتيب مقدمة مبسطة تعتمد على ما ابدعه جيل الأساتذة وتقر لهم بالفضل • وان كنت قد تحاشيت التعريفات العامة فاننى أقدم فى غضون النص تعريفات شاملة أقرب الى الشروح منها الى التعريف لكل مصطلح نقدى قد لايلم به غير المتخصص • واذا كنت أنزع أحيانا الى التبسيط الشديد أو الى ذكر ما هو معروف لدى الكثيرين فعذرى أننى أبغى الوضوح كل الوضوح ولا أريد أن أتهم بمخاطبة المتخصصين الذين يعرفون ما فى الكتاب • وقد حاولت قدر الطاقة تجنب أسماء المؤلفين من شعراء وقصاصين وروائيين ممن لا يعرفهم القارىء ذو الثقافة العامة كما تحاشيت الدخول فى تفاصيل نشأة كل فن أدبى وتطوره واكتفيت بأحدث تطور فيه بالمقارنة الى ما كان عليه فى الجيل السابق أو الجيل الذى سبق ذلك على أكثر تقدير • فالمكتبة العربية تزخر ولله الحمد بالكتب المتخصصة فى كل فن أدبى ولن يعيى طالب الاستزادة أن يجد بغيته فى مكتباتنا العامرة •

وأخيرا فقد تعمدت ألا أشير الى أحد من أدبائنا المعاصرين الا للضرورة القصوى لأننى بصدد اعداد دراسة منفصلة باذن الله ـ

أتناول فيها الأعمال الأدبية لمن لم يلتفت اليه النقاد وأعيد تقييم من تناولوه فلم يوفوه حقـــه .

وقد يلاحظ القارىء أننى لم أتناول بابا هاما من أبواب الأدب وهو المسرح وذلك لأننى كتبت فيه كتبا أخرى ، كما تحاشيت النقد الأدبى لأنه يتطلب مجلدا قائما برأسه ـ كما أننى تركت الفولكلور أو الأدب الشعبى للكتب المتخصصة .

والله ولى التوفيق .؟

القاهرة ١٩٨٣

الباب الأول

الأدب وخصائصه العامة

الفصل الأول :

الأدب فن جميل

عندما قال الدكتور طه حسين ان الأدب فن جميل يتوسل باللغة كان يقدم النظرة الجديدة للأدب التى لا تقتصر على الأدب العربى بل تشمل آداب العالم كله · فقديما كان الأدب يعنى لأبناء العربية « الأخذ من كل علم بطرف » (مقدمة ابن خلدون ص ١٠٦٩) · وكان التأديب يشمل التعليم والتربية وكان الأديب أو المتأدب يوازى ما نسميه اليوم « المثقف » أى الذى يحيط بكل معارف عصره سواء تبحر فيها وتعمق أم وقف عند حد ما · ولما كانت المعارف تكتسب باللغة وتتوسل فى نقلها بالقراءة والكتابة فقد اقترن الأدب باللغة ومن بعد ذلك بالكتابة · وأما دلالة الكلمة قبل ذلك على المعايير الخلقية والسلوكية فتفسيره أن المعارف تؤثر فى الشخصية فتثريها وتنميها وتهذب سلوكها ـ ولا خير عند العرب فى علم بدون عمل · ولهذا فقد كان الأدب يقترن أيضا بأنماط السلوك المتحضرة ويدل على المعايير الخلقية والسلوكية المقبولة فى مجتمع ما · أما النظرة الجديدة فقد حررت الأدب من هذين المفهومين جميعا اذ لم يعد الأدب مقصورا على الكلمة المكتوبة ولم يعد يرتبط ارتباطه القديم بأنماط السلوك بل أصبح فنا جميلا ـ مكتوبا أو مشفوها ـ يتوسل باللغة أى أنه يشترك فى جوهره مع سائر الفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية ··

ولكن ماذا نعنى بأن الأدب فن جميل ؟ أنواع الفن التشكيلى معروفة ـ الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة وما اليها ـ والفنون السمعية معروفة فهى الغناء والموسيقى بأنواعها ، وأنواع الفنون التمثيلية معروفة فهى الأداء المسرحى والرقص بأنواعه ـ فكيف يشترك معها الأدب وما هى الخصائص التى تقرب بينها جميعا ؟ أمامنا منهجان لا ثالث لهما فاما أن نقول مثل الأقدمين ان الشعر تصوير ناطق لأنه يستدعى الصور الى الذهن أى أن نتكىء على جانب التصوير فى الأدب وهو الجانب الذى يربط بينه وبين الفنون التشكيلية وأن نقول مثلهم ان موسيقى الشعر مثلا أو عنصر التوافق فيه هو الذى يربط بينه وبين الموسيقى ـ أى بعبارة أخرى أن نتبع المنهج الوصفى فنربط بين الأدب والفنون لما تشترك فيه من مظاهر واضحة نرصدها ونحللها ، وهذا هو المنهج الأول ، واما أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الابداع الفنى فى الأدب والفنون الأخرى علها تفسر لنا هذه المظاهر المشتركة وهذا هو المنهج الثانى • والواقع أن للمنهج الثانى امتيازا على الأول فى هذا الباب فهو يرصد الجذور المشتركة وهى التى تعنينا حاليا ، بينما يمتاز المنهج الأول فى أنه يعين على تبين مظاهر الاختلاف أيضا ولذلك فسوف يعيننا فى البابين الثانى والثالث على ادراك الفروق بين الأنواع الأدبية المختلفة •

ويمكننا أن نقول بداية ان جوهر الابداع الفنى ـ ومن ثم الاساس النفسى الذى يؤدى الى ظهور العمل الفنى أيا كانت وسيلته ـ هو التجربة الشعورية التى تدفع الفنان الى محاولة التعبير عنها تعبيرا مجسدا • وكلمة تعبير تعنى أنه يجعلها « تعبر » نفسه الى الخارج فهو يحاول نقلها الى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها وذلك بأن يودعها عملا مجسدا أى محسوسا أى يقع فى

نطاق الحواس الخمس (وان كان السمع والبصر واللمس هي الحواس المعنية عادة) • وهو يفعل ذلك بأن يجد في الوجود المادي من حوله (أو ما يسمى بالطبيعة) عناصر يمكنه أن يصوغها ويشكلها بحيث تصبح قادرة على الايحاء بهذه التجربة الى الآخرين وأن تثير فيهم من المشاعر ما يقترب مما خامر الفنان في تجربته الاصلية • أما الصياغة والتشكيل فكثيرا ما يوحيان بأن ألفن يحاكي الصور والأصوات في الطبيعة ولكن الحقيقة غير ذلك كما سنرى •

أما لماذا نسميها تجربة شعورية وليس شعورا أو احساسا فحسب فذلك لأن الدارسين قد اكتشفوا أن ما يخامر الفنان لحظة تولد العمل الفني ليس شعورا بسيطا (وانا أستخدم هذه الكلمة هنا في معناها الدارج أي عكس مركب) أو احساسا مفردا يمكن تحديده والتعبير عنه بكلمة أو كلمتين ولكنه عادة حالة نفسية مركبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى مستدعاة من الماضي الى جانب الكلمات المتناثرة التي ربما تداعت الى الذهن من الأعمال الأدبية التي قرأها الفنان أو اللوحات التي رآها أو الموسيقى التي سمعها أو المناظر والصور التي رآها في الماضي أو في خياله ! وفي لحظة ما يصعب علينا تحديد كنهها (ولكننا نستطيع أن نصف ما يحدث فيها) تتشابك هذه الانفعالات والأفكار من الماضي والحاضر وتخلق في نفس الفنان ما يمكن تسميته بالادراك الفني أو الرؤية الفنية بحيث يطفو الى سطح وعيه ادراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يتحول هذا الادراك الى عمل فني ملموس • وبهذا المعنى يمكن أن تكون التجربة الشعورية حالة استيقاظ للوعي تكسبه حدة نادرة أو قوة على تجميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة في بؤرة واحدة هي العمل الفني ، ولو أن ناقدا شهيرا يذهب الى أن الرومانسيين كانوا يستمدون مادتهم من

اللاشعور (أو ما يطلق عليه اللاوعي وأحيانا العقل الباطن) فهو يجمح بهم ويشطح وينقلهم الى دنيا الخيال الرحيبة حيث لا عقل ولا منطق ٠

على أية حال ينبغي أن نناقش العنصر التالى مما وصفناه بجوهر العمل الفني وهو ـ بعد التجربة الشعورية ـ المادة التى يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها ٠ كلنا يعرف أن الرسام الذى يصور منظرا طبيعيا أو شخصا الخ لا ينقل فحسب ما يراه ولكنه يضيف اليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل ، بحيث لا يتفق مصوران مطلقا فى اخراج نفس اللوحة لنفس المنظر أو لنفس الشخص ٠ فما الذى يحدث ؟ ربما قال قائل ان أحدهما أمهر من الآخر وان الإختلاف يعود للدرجات المتفاوتة فى المهارة الحرفية ٠ وهذا صحيح بلا شك فالمبتدىء يختلف فى مهارته وقدرته عن المتمكن ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الرسامين اللذين أثبتا قدرتهما الحرفية الى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك فى مهارتهما ٠ ومع ذلك فان لوحتيهما اللتين تصوران المنظر الواحد سوف تختلفان فلماذا ؟ ان المادة التى يصورانها ليست مادة ميتة ، حتى ولو كانت صخرة ، لأنها بمجرد أن تصل صورتها الى الذهن عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذى يراها ٠ والذهن العادى ـ كما هو معروف ـ لا يستقبل صور الأشياء استقبالا محايدا أى أنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن الصخور حتى يرى هذه الصخرة المفردة بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقى الصخور ٠ انه فى الحقيقة يراها فى ضوء كل ما عرفه (ومر به من تجارب) عن الصخور فهى بالنسبة له نموذج لفكرته عن الصخرة وهذا ما نسميه « الرؤية النمطية » (أى رؤية الأشياء باعتبارها أنماطا أو نماذج للأفكار) وهذا ما نعنيه أيضا عندما نقول ان الانسان

يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه • أما الفنان فهو يراها باعتبارها صخرة مفردة تختلف عن سائر صخور الدنيا بألوانها الخاصة وشكلها المتميز وملمسها الخشن أو الناعم وعلاقتها بالصخور من حولها وهلم جرا •

ولكن هذه الصورة الخاصة – التى تجمع بين الصورة الذهنية والصور البصرية – تختلف فى تخصيصها عن التخصيص الذى يتسم به منهج عالم الجغرافيا أو عالم النبات اذا كان « الموضوع » شجرة مثلا ! ان الفنان لا ينتهى – مثل العالم – من التخصيص الى التعميم سعيا وراء خصائص النوع – ذلك النوع من الصخر أو النبات – ولكنه يظل فى نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذى تولد فى نفسه (ونفس الفنان مرهفة بطبيعتها) فاذا به يرى فى الشجرة الصورة التى يصورها الانفعال بها – وهى ما نسميها بالرؤية الفنية – واذا ملامحها قد تغيرت واصبحت أقرب الى الشجرة التى يريد أن يراها منها الى الشجرة التى أمامه – وهذا ما أسميناه بعنصر اعادة الصياغة والتشكيل فى عملية المحاكاة •

الأصل فى التجربة الشعورية اذن ليس الانطباع الحسى – أى الصورة التى تنطبع على الذهن عندما يرى الفنان الشجرة ولكن تأثير الانطباع الحسى أو الانطباعات الحسية فى النفس وهو ما نسميه بالمعنى أى بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله • فالرسام الذى لا يرى فى الشجرة الا الألوان والخطوط سوف لا يزيد فى معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التى صورها فأعجبتك ولكنك ستنساها على الفور لأن الرسام لم يزد عن نقل الصورة التى تعرفها عينك وتمر بها مر الكرام كل يوم • أما الفنان الصادق فقد يرى فيها صورة الدفء والمأوى أو صورة الظل والابتراد ، أو صورة الأم الرؤوم ، أو صورة الانتماء للأرض والحياة

(فترى عروقها تشبثت بالأرض كأنها أصابع قوية) أو صورة انسان شامخ بشباته واعتداده أو على العكس من ذلك صورة للعجف والنحول والذبول والعرى وما الى ذلك ـ وهكذا فان هذا الفنان سيخرج لنا من الطبيعة معنى جديدا لا وجود للعمل الفنى بدونه وهو المعنى الذى اشرق فى نفسه فى لحظة ما من لحظات التجربة الشعورية ٠

وما قلناه عن الفنون التشكيلية يصدق على الفنون السمعية ، اذ أن الموسيقى الذى يعنى بتوافق الانغام ابتداء من رنات الوتر المفرد أو دقات الطبل أو صفير الناى وانتهاء بالسيمفونية التى تتشابك فيها عناصر الايقاع والسرعة والانخفاض مع الانغام يخضع أيضا موسيقاه لرؤيته الخاصة ٠ وهى روية زمنية اذا شئنا التفرقة بينها وبين الرؤية المكانية التى تتميز بها الفنون التشكيلية (اذ لابد لابداعها وتذوقها من زمن معين ولابد من انقضاء هذا الزمن فى العمليتين أى فى عملية الابداع الأولى وعملية التذوق من بعدها) ـ ونقصد بالرؤية الموسيقية ذلك التلاحم أو التوالى أو التقابل أو التضاد الذى يلجأ اليه المؤلف بين نغمات مختلفة الموقع على السلم الموسيقى ومختلفة الطول الزمنى ٠ بل ان الموزع الموسيقى وقائد الأوركسترا يشتركان اليوم مع المؤلف فى اسباغ معان جديدة على قطعة موسيقية رغم احتفاظها بألحانها الأساسية بل وايقاعاتها الأساسية أيضا ٠ ومثلما يعتمد الرسام على عنصر الاختيار فى تصويره للطبيعة والبشر ينزع الموزع الموسيقى الى الحديث بلغة الآلات اذ يرى لكل آلة معنى موسيقيا خاصة فالمعنى الفنى الذى يقدمه الناى يختلف عن المعنى الفنى للبيانو والأرغن ولو كانا يعزفان نفس اللحن ٠ أما الذى يحدد هذا الاختيار (ومعه المعنى) فهو التجربة الشعورية التى تحدثنا عنها والتى تتحول الى تجربة

فنية حين يترجمها الفنان الى تشكيل جديد للمادة التى استقاها أساسا من الطبيعة وهى الأصوات ٠

التحول اذن أو التحويل عنصر أساسي من عناصر الابداع الفنى ، وهو العنصر الذى تعتمد عليه الفنون أو قل انه العنصر الذى يميز الفنون عن العلوم ٠ ويقع التحول فى الذهن نتيجة للخبرات الخاصة للفنان وهو فى النهاية وليد الموهبة التى حباها الله للفنانين ٠ واذا كنا تحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها (أى تصوير جزء من الشيء ليمثل الشيء كله) واعادة تشكيل عناصرها فى بعض الفنون ، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه الى الطبيعة الا من خلال التقاليد الفنية التى يرثها من مجتمعه أو من تراث الانسانية بصفة عامة ٠ فالموسيقى لا يبدأ من فراغ حيث «يكتشف» رنين الوتر ودقات الدف ولكنه يسمع الاغانى منذ طفولته ويرددها ، وهو يحفظ الألحان ويتعلم العزف على الآلات الموسيقية ٠ وهو حينما يتمكن من أدواته الفنية يكون قد استوعب أيضا هذه التقاليد الفنية ٠ ولذلك فنحن حينما نتحدث عن صقل الموهبة بالدرس والدربة فانما نتحدث فى الواقع عن شيئين أولهما المهارة التى سبق الحديث عنها وثانيهما هو استيعاب التقاليد الفنية ٠ ولنقف لحظة لنرى مدى تأثير هذه التقاليد الفنية على عملية الابداع الفنى ٠

قلنا ان التحويل هو جوهر هذه العملية ـ أى تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية الى مادة فنية هى اللوحة أو الموسيقى أو القصيدة ٠ وقلنا ان الفنان يخرج مشاعره من خلال هذه المادة وهى كما نرى مادة سبق تشكيلها ولذلك فهى ليست الطبيعة بعناصرها الأولى غير المشكلة ٠ معنى هذا أن الفنان لا يحاكى الطبيعة فحسب بل يحاكى الأعمال الفنية أيضا ـ وثم درجة من التوازن بين القدر الذى يعتمد فيه على الطبيعة والقدر الذى يعتمد

فيه على الأعمال الفنية التي رآها وخبرها وانفعل بها • ان الفنان اذن يحس منذ نعومة أظفاره بطاقة هـذه الأعمال الفنية على اثارة المشاعر والأحاسيس فى نفس المتذوق (الرائى أو السامع) وهكذا فهو يحول مشاعره التى قد تفتقد الى الشكل المحدد فى نفسه الى عمل فنى يتميز بالشكل الدقيق المنتظم مقتديا بما فعله الفنانون من قبله • انه اذن يحاكى شكلا توحى به الأعمال الفنية القائمـة فى المجتمع • ومحاكاته لهذا الشكل القائم تحدد الصورة النهائية التى سيخرج عليها عمله ـ فهى تتدخل فى اختياره لموضوعه ـ سواء كان شجرة أم حركة جسدية مفردة أم مشهدا كبيرا مركبا ، وهى تقدم له اختيارات أخرى منوعة فى المنهج الفنى الذى يمكنه أن يتبعه فى التصوير ، ولذلك فاذ ازدادت معرفة الفنان بالتقاليد الفنية والمناهج التى اتبعها من سبقه من الفنـانين ازدادت حرية اختياره للموضوع والشكل معا ، وازداد الترابط بينهما بحيث أصبح الموضوع هو الذى يفرض الشكل ، وأصبح لكل عمل فنى حياته الفنية المستقلة • فاذا اكتشف أن هذه التقاليد لا تغينه العون الذى يرجوه ولا تقدم له الأداة الطيعة التى تمكنه من نقل رؤياه الأصيلة الى المتذوق • فانه يعدل من هذه التقاليد بل قد يثور عليها وينبذها تماما اذا بلغت موهبته درجة العبقرية •

التقاليد الفنية اذن تتداخل مع الرؤية الخاصة دائما وتشترك مع عين الفنان وقلبه فى صياغة المادة الشعورية وتتحكم فى عملية التحول التى وصفناها بأنها جوهر كل ابداع فنى • والتزام الفنان فى البداية بهـذه التقاليد لا يعنى أنه يزيف من أحاسيسـه أو من تجربته الشعورية على الاطلاق ، وانما يعنى أنه يستخدم الوسـائل الفنية التى أثبت أسلافه قدرتها على تصوير التجـارب الشعورية وتجسيدها بصدق ومن ثم قدرتها على التأثير فى المتذوق بالصـورة التى يرجوها الفنان • أما خروجه عن التقاليد فيما بعد فلا يعنى انه

قد هدمها أو أثبت عدم جدواها بل ان ذلك يعني أنه يضيف اليها تقاليد جديدة قد تقتضيها رؤاه الخاصة وقد يكتب لها البقاء فتضاف الى التراث الفني الهائل الذي عرفته الانسانية على مر العصور وتقدم من ثم اختيارا آخر للفنان المبتدىء في جيل لاحق أو على العكس من ذلك ــ قد ينقضي تأثيرها سريعا فتزول ولا يكترث الفنان في الأجيال اللاحقة بمحاكاتها فتختفي تماما أو قد تختفي دهورا ثم يعيد اكتشافها فنان آخر ! أي أن الفن لا يتقدم بالمعنى العلمي بمعنى أن كل اكتشاف جديد يلغي أفكارنا السابقة ، أو أن الأفكار الجديدة تبطل أفكارنا القديمة ولكنه يسير في دورات . وكل عمل فني صادق أو جديد ينتمي الى كيان واحد هو كيان الفن الانساني الذى تختلف تقاليده وتتنوع على مر العصور .

ولذلك فان أصحاب المدرسة الكلاسيكية الذين يحددون لكل نوع فنى أصولا وقواعد ينصحون بعدم الخروج عليها يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة . فمعظم الأنواع الأدبية متداخلة وهى تنتمى الى تقاليد فنية متغيرة مهما بلغ من استقرار المظاهر الشكلية لهذا النوع أو ذاك .

ولهذا فلا أريد لقارىء هذا الكتاب أن يتصور أن الملامح التى أوردها لنوع ما من الأنواع الأدبية تمثل التقاليد الثابتة التى يتعذر أو ينصح بعدم الخروج عليها ، ولكنها ملامح عامة استقاها النقاد مما وصلنا من آثار أدبية وهى تعين على التفرقة بين شتى الأنواع للمبتدىء فحسب ، وللعبقرى أن يخرج عليها بعد أن يثبت أولا مهارته فى اطارها ــ وهذا هو الشرط الذى افترضناه عند المقارنة بين صورتى الرسامين !

ولذلك فقد رأينا فى هذا الفصل أن نتكىء على الأساس الواحد

الذى تشترك فيه الفنون جميعا ومنها الأدب حتى نؤكد للقــارىء أن الاختلاف هو اختلاف فى الوسائل وليس فى جوهــر الابداع الفنى • ولنؤكد أيضا هنا ضرورة استيعاب التقاليد الأدبية قبــل محاولة الخروج عليها • وقد رأينا أن الأساس النفسى واحد ، وأن جوهر الابداع الفنى واحد أى أنه وليد تجربة شعورية تتحول من خلال عملية تجسيد حسية الى عمل فنى ملموس (مرئى أو مسموع أو مقروء) ولكن الأدب يختلف عن سائر الفنون فى أن وسيلتــه غير نقية أى أنه ليس كالرسم أو الموسيقى وذلك لأنه يستخدم اللغة التى تستخدم فى أغراض أخرى غير الأدب • ولهذا فلابد من الوقوف طويلا عند هذه الوسيلة وهذا ما سنفصله فى الفصل التالى •

ما هو الأدب ؟

الفصل الثانى :

الأدب فن يتوسل باللغة

(١)

لا يجد المرء صعوبة تذكر فى ادراك النوع الفنى الذى تنتمى اليه اللوحة أو التمثال فالرسم له أدواته الخاصة به من خطـــوط ومساحات وألوان الخ لا تشاركه فيها فنون أخرى سمعية كانت أم لغوية . أى أن أداته نقية . وكذلك الموسيقى فهى لا تشترك مع النحت أو التصوير فى أداتها وهى الأصوات الآلية أو البشرية . أما الأدب فهو يستخدم الألفاظ أى الوحـــدات الصوتيــة البشرية ورموزها المكتوبة وهى الوحدات التى يستخدمها الانسان فى أغراض أخرى أهمها التواصل والتفاهم والتعبير المباشر عن أحاسيسه وان لم يؤد هذا التعبير الى التواصل والتفاهم . فالذى يطلب من صاحبه قلما أو كراسة يريد من صاحبه أن يفهم ما يريد ، أما من يتعجب من حال الدنيــا أو يشكو الزمان وهو عائد وحده الى منزله فربمــا لم يكترث لمدى فهم الناس له بل ربما لم يكترث اذا لم يسمعه أحد . ولكن الاثنين يستخدمان اللغة فيما لا يصح أن نطلق عليــه لفظ الأدب . ومن هنا تنشأ الصعوبة التى ذكرناها وهى صعوبة التمييز بين اللغة التى تستهدف التوصيل أو التعبير المباشر وبين الأعمال اللغوية التى تنطبق عليها صفات التجربة الفنية الكاملة .

وسوف تزول الصعوبة اذا ذكرنا أن جوهر القضية يتمثل في عملية التحويل التي أشرنا اليها والتي لا تتم الا عن طريق الوعي بالتراث والالمام بالتقاليد الفنية القائمة في أدب المجتمع بحيث تتجسد التجربة الشعورية من خلالها . فالشاعر مثلا يبدأ عملية التحويل اللغوي باستيعابه لتقاليد الشعر في لغته الأم بحيث يدرك الأنماط والأشكال التي تتخذها الأعمال الشعرية في مجتمعه باللغة التي يفكر بها ويشعر بها . أي أن الفنان هنا ـ والأديب كما قلنا فنان لغوي ـ لا يبدأ من فراغ وانما يبدأ من داخل الأعمال الأدبية التي يجدها بين يديه والتي يجدها تعيش في وجدانه سواء كانت مشفوهة أو مكتوبة . بل ربما وجد في بعض هذه الأعمال الأدبية تجسيدا لجانب من تجربته الشعورية فأعانه ذلك على ادراك طبيعة احساسه ، ولربما بدأ بمحاكاتها ولا ضير عليه في هذا اذ أن قدراته الفنية ما تزال في المهد ، وما زال يحس ويفكر بقلب غيره ولغة غيره ! بل ان ثمة نظرية تقول ان التجربة الفنية التي يخوضها الفنان لتجسيد تجربته الشعورية تعينه على اكتشاف أحاسيسه وفكره . على أية حال فعندما يصل الفنان الى مرحلة النضج يكون قد تخطى المرحلة الأولى وهي مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية وهي مرحلة اكتشاف اتجاه موهبته بحيث يصبح قادرا على التركيب والتشكيل واخراج أعمال تقف جنبا الى جنب مع ما انتجه السلف فاذا اختلفت أضافت الى التراث الأدبي القائم وأثرت التقاليد الأدبية بل وغيرت منها ـ كما سبق أن ذكرنا .

(٢)

ولكن ما الفرق بين اللغة التي انتهت الينا في الأعمال الأدبية

واللغة التى نستخدمها في حياتنا اليومية ؟ ربما لم يكن الانسان الأول يفرق بين لغة الأدب ولغة الحياة وكانت أولى الأعمال الأدبية التى شهدها الانسان تستخدم نفس الألفاظ والتركيبات اللغوية التى استخدمها الانسان في حياته اليومية فيما عدا اختلاف واحد وجوهرى وهو الاختلاف بين الشعر والنثر ، اذ كان الشعر ومازال يكتب نظما ـ أى أن صوت الألفاظ يتبع ايقاعا معينا وينقسم فيه الكلام الى وحدات متساوية أو تتفاوت بين التساوى والاختلاف حسب نظام محكم (كما سنرى بالتفصيل في باب الشعر) ـ ثم اخذت لغة الأدب في الابتعاد التدريجى عن لغة الحياة بسبب الطبيعة الخاصة للمادة الأدبية (والتى سبق ذكرها) والتى بدأت تفرض اشكالا جديدة تبلورت على مر العصور وتحددت وخاصة في الفنون اللغوية الثابتة (كالشعر) مما دفع النقاد على مر الزمان الى تصور أن الاختلاف بين اللغة المستخدمة فى الأدب وبين اللغة اليومية هو الذى يفرق الأدب عن غيره خاصة وأن كثيرا من الأنواع الأدبية التى وصلتنا مكتوبة بلغات لم تعد تستخدم فى الحياة اليومية (كالشعر الجاهلى أو مسرحيات عصر النهضة فى أوربا أو كالكوميديا الالهية لدانتى) بل أن الكثير منها مكتوب بلغات لم تعد متكلمة فى اى مكان فى الأرض كاليونانية القديمة واللاتينية •

ولكن هذا المفهوم قد أصبح قديما بدوره ولم يعد صالحا اليوم وبخاصة فى اطار الأعمال الأدبية الجديدة التى ولدت ونمت منذ بداية القرن التاسع عشر أى مع الحركة الرومانسية والدعوة الى الكتابة بلغة الاحساس والتفكير بدلا من ترجمتها الى لغة الأدب القديم • أضف الى هذا تعدد المستويات اللغوية بتعدد المستويات الذهنية للقراء ونشوء الأنواع الأدبية الجديدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثل المسرح الواقعى المنثور الذى يتطلب غدة

مستويات لغوية ومثل القصة القصيرة والأقصوصة ـ هذا الى جانب عودة الاهتمام بالأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية (وقد تعمدت ترجمة بعض البالادات في فصل البالاد من هذا الكتاب الى العامية لغية تقريب الأصل الى القارئ العربي كما ترجمت الحوار في احدى القصص الى العامية لأنه مكتوب بالعامية في الأصل وترجمته الى الفصحى في قصة أخرى بغية الأمانة الفنية)

ولذلك فان اتجاه النقد الحديث هو عدم وضع حدود ثابتة بين لغة الأدب ولغة الحياة ، وتطويع اللغة في العمل الأدبي لمقتضياته الداخلية فالأفكار المعقدة أو المشاعر المتداخلة تتطلب مستوى لغويا رفيعا يختلف عما تتطلبه الأفكار البسيطة وهكذا .. ومن ثم فلا بأس اذا اقتضى الموقف أن يتحول المؤلف من مستوى الى مستوى آخر وقد يكتب الحوار بالعامية أو بالفصحى ، وقد يستخدم في ثنايا حواره ألفاظا محلية قد لا يفهمها الا أهل المنطقة أو أصحاب الحرفة وهلم جرا ـ وقد يستخدم القصاص لغة مستوحاة من الوضع الذهني والاجتماعي والنفسي لبطل قصته أي قد يكتب القصة بضمير المتكلم بحيث تكون اللغة مرآة تعكس الحياة الوجدانية والفكرية للشخصية وتبلورها وقد يكتبها من وجهة نظر شخصيتين مستقلتين ومتناقضتين بحيث نرى أمامنا مستويين متضادين من مستويات اللغة . بل لقد نرى في القصة أو الرواية عدة مستويات أحدهما هو المستوى اللغوي للكاتب بينما ينفرد كل شخص من الشخوص بمستواه اللغوي وهلم جرا .

(٣)

ومع ذلك فان ثمة خصائص عامة يمكن رصدها في الأعمال الأدبية الراسخة التي وصلتنا والتي تظهر بوضوح في اللغة

منها مثلا أن اللغة الأدبية تنزع الى التخصيص بدلا من التعميم والى التجسيد بدلا من التجريد • أى أن الأديب الذى يصور موقفا ما لا يصوره فى نطاق المعانى العامة التى ترتبط فى أذهان الناس بمثل هذا الموقف ولكنه يصور هذا الموقف بعينه فى نطاق المعنى الخاص به والذي تبلور في وجدانه هو وحده (حتى ولو اشترك البعض معه في ذلك دون أن يدرى) • ولما كان يهدف الى ابراز هذا المعنى الخاص به بحيث يراه القراء رأى العين ويحسون ما أحسه فان الأديب يلجأ الى التجسيد بدلا من التجريد أي أنه يستخدم ألفاظا مستقاة من عالم الحواس الخمس بحيث يستطيع القارىء أن يتصور الموقف وأن يعيشه بحواسه قبل أن يعيشه بذهنه ووجدانه • وقد تتفاوت براعة الفنان فى استعانته بالانطباعات الحسية والتفاصيل والاتكاء على الجزئيات فى اظهار المعنى الكلى أو ما أسميناه بالمعنى الفنى ، ولذلك « مدارس » أو « مناهج » مختلفة ليس هذا مجال رصدها •

وتختلف هذه اللغة اذن عن اللغة المستخدمة فى الدراسات العلمية التى تنزع بطبيعتها الى التعميم والتجريد • ويكفى أن تقارن اللغة التى يكتب بها أى نوع أدبى باللغة المستخدمة فى المقالات السياسية أو الاقتصادية وما اليها حتى تتبين ذلك • فاذا كان الأديب الذى يصور موقف أحد الفقراء مثلا من ركوب الحافلة فى زحام الطريق سوف يركز على هذا الانسان بعينه ويغوص فى أعماق شعوره وفكره حتى لكأننا نعرفه (بل اننا لنعرفه آخر الأمر !) متوسلا بشتى التخصيصات والتجسيدات ، فان السياسى أو الاقتصادى سوف يهتم بنفس الانسان باعتباره أحد أفراد قطاع عريض وسوف يعالج المشكلة فى اطارها العام وينتهى فى مقاله أو بحثه الى نتائج يتراجع فيها الفرد الى عالم النسيان وتبرز بدلا

منه حقائق اقتصادية أو مالية أو توصيات باتخاذ اجراءات لصالح المجموع ــ وهكذا ننسى الفــرد ونذكر المجموع الذى هو أحــد أفراده ٠

واذا كانت « الرؤية الخاصة » أو الرؤية الفنيــة هى التى تستخرج من الحياة معانى جديدة أو تضفى عليها معانى جديدة ــ واذا كانت (كما قلنا) تستمد وجودها من التجربة الشعورية التى يمر بها الأديب ، فأن تجسيد هذه الرؤية لا يمكن أن يتخذ الصورة الفعالة أو المؤثرة حقا الا اذا اكتملت عدة الأديب ووسيلته الفنيــة وهى اللغة ٠ ومثلما يلجأ الرسام الى المزج بين الأشياء واقامــة علاقات جديدة بينها ، يلجأ الأديب الى « اعادة تشكيل » الحياة من حوله وصياغة المادة الشعورية والمادة الفكرية التى يتناولها عن طريق الخيال ٠ والخيال يتخذ فى اللغة صورة المجاز ــ ولكن قبل أن نناقش لغــة المجاز ينبغى أن نفرق بين أشهر معــانى كلمة الخيال كمــا تستخدم فى الأدب أما الأول فهو « المخيلة » اى طاقة الذهن على التخيل وقدرته على اقامة علاقات جديدة واعادة تشكيل الأشيــاء (ولهذا مبحث خاص ليس هذا مكانه) وأما الثانى فهو « الأخيلة » أو الصور الخيالية التى تولد فى الذهن نتيجة لتلك الطاقة وكثيرا ما يشار اليها باسم الصور الفنية تمييزا لها من الصور الزيتية أو الفوتوغرافية مثلا ٠ ولذلك فاذا اكتملت عدة الأديب فأحاط باللغة الاحاطة اللازمة استطاع أن يخرج ثمار مخيلته فى صور مجسدة مخصصة نستطيع أن نحسها وندركها مهما بلغت درجــة غرابتها وبعدها عن المألوف ٠ ومعنى هذا أنه يخرج عن التعبير الحقيقى الى التعبير المجازى ــ فما هى لغة المجاز ؟

« المجاز » من الأسس الثابتـــة في تطـور أى لغة فاذا كان الانسان على مدى تاريخه الطويل قد بنى بنيانا لغويا ميسرا يستطيع أن يفرق فيه بين الأشياء وأن يحدد خصائصها بألفاظ خاصة بها ولا تطلق على سواها فانه كثيرا ما يستعير بعض الألفاظ من مجال ما لاستخدامها في مجال آخر . وقد يفعل الانســان ذلك مضطرا اذ أن استعارة لفظة موجودة بالفعل واستخدامها فى معنى جـديد تماما قد لا يقبلها الناس ـ بل وقد يصعب ابتكار هذا اللفظ بداية ! فاذا اجتازت اللفظة المستعارة اختبارها الجديد بنجـــاح ـ أى اذا قبلها الناس واستخدموها فى المعنى الجديد ـ بدأت تفقد صفتهـا الاستعارية وغدت مع الأيام تعبيرا حقيقيا .

ومثال ذلك : عندما استعار الانسان لفظة « الارجل » لاطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسى أو المنضدة كان يرى فى مخيلته تشابها ما بين قوائم الكرسى الأربعة وأرجل الكائن الحى . وكان استخدام اللفظة فى أول الأمر استعاريا ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تنافس هذه الكلمة للدلالة على نفس المعنى استقـــرت الاستعارة فأصبحت تعبيرا حقيقيا ولم تعد توحى الى الذهن بالمعنى الاستعارى القديم . وهذا ما نسميه فى علم اللغة بالمجاز الميت . كذلك عندما احتاج الانسان الى التعبير عن مشاعره الدفينة وهى حالات نفسية باطنة لا يدرى كنهها ولا يعرف لها أسماء فانه استعار لها بعض الألفاظ من واقع حياته المادية وأطلقها عليها وبعد مرور الوقت حدث نفس الشيء اذ أصبحت الكلمة المستعارة تعبيرا حقيقيا دون أن تفقد دلالتها القديمة فى عالم الحواس (وأرجو من القارىء أن ينظر فى المعاجم العربية ليقارن بين المعانى الحقيقة والمجازية لمثل

هذه الكلمات ـ الضيق ، الانقباض ، الانشراح ، الاطمئنان ، الحزن الخ) • ومازال الانسان يضيف الى هذه الذخيرة كلمات من عالم المادة بحيث يزداد عدد الكلمات المجازية التى تحولت وأصبحت تدل على معنى حقيقى جديد دون أن تفقد معناها الحقيقى القديم تماما •

وقد ساهم الأدب أكبر مساهمة على مر العصور فى اخراج هذه اللغة المجازية ـ سواء المجاز الميت ام المجاز الحى اى الذى لم يكتسب بعد معنى حقيقيا ومازال يثير فى الذهن الصورة الاستعارية الخاصة به • فالأديب يحتاج أكثر من غيره الى الفاظ جديدة أو تراكيب جديدة يعبر بها عن مشاعر لا يجد لها فى اللغة المتاحة فى عصره مقابلا دقيقا • فهو فى صراع دائم مع اللغة يحاول أن يجد فى التركيب الاستعارى الجديد وسيلة لتجسيد أحاسيسه بل واكتشاف كنهها (كما ذكرنا) ـ فهو حين يعانى ألما معينا لا يستطيع أن يصفه بالتعبير الحقيقى نراه يلجأ الى الاستعارة فاذا هو يقول « أحس بقبضته العاصرة » أو « يضيق الجلد عن نفسى وعنها » أو « لكان فى الاحشاء أثقال الجبال » وهلم جرا • وربما شاعت هذه العبارات فأثرت اللغة واوسعت نطاق المجاز فيها •

ولكن المجاز لا يقتصر على التعبير المحدود مهما بلغت جرأة الاستعارة فيه • فهو ينتمى الى اطار كبير يمكننا وصفه باطار الرؤية الشعرية (أو الفنية) • وكما قلنا فان المعنى أو الموقف الذى ينبع من هذه الرؤية يتضمن اقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس ـ وهذا هو الاساس فى كل استعارة وفى كل « رؤية استعارية » فاذا كانت اللفظة المستخدمة للاستعارة فى اللغات الأوربية تعنى نقل المعنى من شىء لآخر فانها فى الحقيقة تؤكد أن ثمة علاقة ما تبرر هذا النقل ـ سواء كانت علاقة شبه ،

أو علاقة تقارب أو علاقة تمازج · وهذه العلاقة هى التى تكمن فى جوهر الصور الشعرية التى ينسجها الخيال ·

ولنضرب مثلا صغيرا على ذلك · يقول الشاعر ماثيو أرنولد :

حجب الضباب ضياء الشمس

والتفت البيوت حولى

أقزام سوداء

ما أثقل الحزن البهيم بنفسى !

الاستعارة هنا محدودة بل ربما مررت بها دون التفات ـ فالبيوت صغيرة مثل الأقزام وهى سوداء نتيجة لدخان المصانع وما الى ذلك · ولكن جوهر الرؤية الشعرية يكمن فى العلاقات الجديدة التى أقامها الشاعر بينه وبين المكان وهى علاقات لا تفصح عن نفسها فى استعارات جريئه صارخة ولكن فى استخدام الشاعر لبعض الألفاظ فى غير معناها المألوف · فالصورة الأولى قد تبدو صورة حقيقية لا مجاز فيها اذ أن الضباب يحجب ضياء الشمس في الواقع ولذلك فهى من الناحية اللغوية الصرفة تعبير حقيقي ـ ولكنها فى موقعها هنا تضع خطوطا عريضة لاطار الرؤية الفنية ومعنى هذا أنها تحدد نوع التجربة تحديدا مجسدا فنحن فى ضباب يحجب الضوء بحيث تنعذر الرؤية البصرية وفى هذا الاطار يأتى الفعل الرئيسى فى الجملة وهو « التفت » ! ان الالتفات من صفات الكائن الحى ومن هنا تنبع القوة الاستعارية للتعبير : ان البيوت السوداء الصغيرة تحيط بالشاعر كأنها تحاصره ـ ثم يأتى البيت الأخير ليضم شتى عناصر الرؤية الشعرية باستخدامه كلمة « البهيم » · ان حزن الشاعر غامض مظلم لا يدرك له صاحبه كنها ـ ولكنه يحاول اكتشاف مدى

تأثيره وتجسيده من خلال الصورة · انه يحجب ضياء الشمس فهو كالضباب وهو يحاصره كأنه البيوت السوداء الصغيرة ثم هو ثقيل الوطأة يؤكد احساسه بالحصار وهذه العلاقات التي قد لا تتضح للقارىء المتعجل هي علاقات استعارية رغم أن الاستعارة اللفظية في هذه الأبيات غير بارزة بالصورة المألوفة ·

وعادة ما نجد في كل عمل أدبي وحدة داخلية أي تماسكا بين شتى أجزائه بسبب وحدة الاطار الخيالي الذى تمليه الرؤية الفنية وكما رأينا فان هذا يظهر بصورة غير مباشرة في اللغة حيث تصب الصور المتعددة في الاطار الاستعارى الكبير · ويتضح هذا الاطار في الشعر الغنائي وبخاصة في القصائد القصيرة وهو يضفى على سائر الألفاظ أيا كان حظها من المجاز ظلالا استعارية ــ بل رمزية ــ قد لا يدرى بها الأديب نفسه ·

أما الظلال الرمزية فأقرب مثل الى ذاكرتى هو الأبيات التالية للشاعر محمد الفيتورى :

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة !

قف !

فقد أدمى حديد السرج

عظم الرقبة !

وكنت حين قرأتها منشورة في احدى المجلات القاهرية عام ١٩٥٧ قد أدركت المعنى الرمزى الذى يرمي اليه الشاعر اذ كنا آنذاك في بداية عقد التحرير الذى شمل القارة الأفريقية كلها وبلغ ذروته في الستينات · وحينما قابلت الشاعر بعد ذلك بشهور

ذكرت له أنه يسخر من الاستعمار وأن بالابيات رمزية لا شك فيها واندهش وأكد لى أنه لم يكن يقصد ولم يكن يرمى الى هذا المعنى رغم أن أحدا من النقاد لم يكن يشك فى وجوده ! وبطبيعة الحال لم يكن فى طوق الشاعر أن ينكر أن أبياته لها ظلال رمزية أيا كان مقصده ومرماه فى البداية ·

ولكن لغة الأدب تتميز بنوع آخر من الظلال هو ما نسميه بظلال المعانى · وظلال المعانى لا تفارق اللغة أيا كان مجال استخدامها، ولكنها تكتسب أهمية خاصة فى الأدب لانها تفصح عن مستويات باطنة من المعنى تتصل بأسرار عملية الابداع الفنى التى لا يمكن للأديب أن يكون واعيا بها كل الوعى · فالذى يكتب دراسة علمية يحاول أن يحافظ على المعانى الدقيقة حتى يتجنب الغموض ، وهو يحاول أن يجعل لكل كلمة دلالة واحدة فحسب حتى يخرج معناه صافيا واضحا ـ ومثله الأعلى فى ذلك لغة الأرقام أو الرموز الرياضية ورموز الكيمياء · أما الأديب فهو يستخدم اللغة الحية ذات التعبيرات المتصلة بأكثر من سياق واحد ومن ثم فهى يمكن أن تثير أكثر من معنى وأن توحى الى جانب معناها الظاهر بمعان ثانوية أو هامشية لا يمكن تجاهلها فى العمل الأدبى · ولهذا نقول ان ظلال المعانى قد تؤدى الى تعدد الدلالات فى اللغة الأدبية وغالبا دون قصد من الأديب ·

الباب الثانى

الشعر

الفصل الأول :

الشعر القصصي ـ الملحمة

من المتفق عليه أن أقدم الفنون اللغوية هو فن الشعر وذلك رغم أن الانسان قد بدأ حديثه نثرا أى بدأ الكلام (منذ أن علمه الله الأسماء ووهبه المنطق) بالنثر لا بالشعر . ولكن يبدو أن وضع الكلام في صورة منظومة يسهل ترديدها وتطرب لها النفس كان أول خطوة يخطوها نحو الفن اللغوى أو الأدب ـ ولا شك أن الشعر قد ارتبط بالنظم منذ نشأته . أما الدافع الذى حدا بالانسان الى قول الشعر فى البداية فعليه خلاف ، اذ يذهب البعض الى أن الانسان كان فى حاجة الى تأكيد طاقته على المنطق أى على الكلام (ومن ثم على الفكر) وذلك باثبات هذا الكلام وحفظه وترديده ، ويذهب البعض الى أن الانسان كان في حاجة الى تأكيد وجوده فى عالم غريب عليه ، عالم الطبيعة القاسى والكون بأبعاده المترامية وألغازه وأسراره ، فاستخدم الشعر باعتباره سجلا لأسماء الأشياء وأفعالها ، أى أنه كان مفتاحا للعلم بها والعلم قوة ومنعة . ويذهب البعض الآخر الى أن الشعر كان فى منشئه وسيلة للتواصل مع قوى الطبيعة من رعد وبرق وشمس ورياح وطير وحيوان فالأناشيد الأولى تناديها بأسمائها ـ فهل كان

الانسان الأول يرجو أن يستأنسها أو يسترضيها خاصة وأن بعض ما وصل الينا من بقايا هذه الأناشيد يزخر بالتوســل والرجاء ؟ مهما يكن من أمر المنشأ فيبدو أن الأنشودة القصيرة كانت أولى الأنواع الشعرية وأنها كانت تلبى حاجة من حاجات الانسان وترضى الحاسة الجمالية التي تستجيب للكلمة المنغومة والصورة والايقاع ٠

ومن الأناشيد البدائية نشأت صور شعرية أكثر تعقيدا فى شتى البيئات وتطورت بتطور المجتمع البشرى فى صوره الأولى ـ من صور الأسرة والجماعة الى صور العشيرة والقبيلة وقد حفظ لنـا النشيد الدينى الذى يتوجه به الانسان ضارعا الى آلهته الوثنية . أو التاريخ عدة ألوان من هذه الاناشيد فكان هناك النشيد الاجتمـاعى الذى يتغنى بأمجاد القبيلة ٠ وعلى مر الزمان نشأت الأناشيد التى تجمع بين هاتين الغايتين وتفرع منها الكثير من ألوان النظم ربما كان أهمها هــو الأنشودة الحماسية ، والأنشودة القصصية التى تروى تاريخ الأجداد وتذكر بماضيهم أى الأنشودة التى ترسخ للانســان جذورا فى الأرض ٠ وقد قدر لبعض هذه الأناشيد أن يعيش فى أفواه الناس وفي ذاكرتهم فكان الرواة يحفظون قدرا كبيرا منهـا وينشدونها على أنغام الآلات البدائية مع ادخال العديد من التغييرات فيها من جيل الى جيل ٠ وحين اهتدى الانسان الى فن الكتابة استطاع تسجيل الكثير منها وتراث مصر القديمة حافل بشتى أنواعها ٠

ومع انتشار الانسان فى الأرض ونشوء الأمم ارتقى فن الشعر وتطور واستطاع الراوى الفرد أو المؤلف أن « يؤلف » بين الأشعار المتفرقة والأناشيد التى تروى بطولات الأبطال والقادة فى الحروب لاعداد بناء فنى طويل هو الملحمة الشعبية ٠ وتعتبر الملحمة الشعبية أقدم الصور الشعرية الكاملة التى وصلتنا من العالم القديم ـ ونقول « الكاملة » رغم التنوع الشديد فى مادتهـا اذ كانت تشتمـل على الأغانى الشعبية والمواويل (أو البالادات) والخطب ، والحوار المسرحى

والسرد القصصي والوصف والنبوءات من عالم الغيب والخرافات الخ ·
وكانت مكتوبة بلغة الناس أى باللغة الدارجة التى يتحدثها جمهور السامعين ، وكان ينشدها منشد محترف فى حشد كبير من أهـــل القـــرية فيحدثهم عن أسلافهـــم وبطولاتهم ويؤكد لهـم أمجادهم وعراقتهم ، ويطمئنهم ـ من ثم ـ على حاضرهم ومستقبلهم ، ويسرى عنهم فى الملمات (باضافة أبيات شعرية من تأليفه تتفق والمناسبة) ويقدم لهم تأملات الحكماء ممن عاشوا قبلهم أو ممن يعيشون فى بقاع أخرى من الأرض ـ ومن الملحمة الشعبية (أو ما يسميه النقاد بالملحمة الأولية) خرجت الملحمة الأدبية (أو الملحمة الثانوية) ·

(٢)

أما الملحمة الأولية فليس بين أيدينا سوى عدد ضئيل من النماذج الكاملة لها ـ مثل ملحمة قلقامش السامرية التى كتبت عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا ـ وهى ملحمة تناقلها الرواة وظلت فى الأفواه قرونا طويلة حتى وصلت الى صورتها الحالية وهى تروى مغامرات الملك قلقامش فى بحثه عن سر الحياة وعن المجد ، ولقائه بأخطار هـــذه الدنيا ومجالاتها ، وتروى لنا كيف توصـــل الى معـــرفة سر النبـــات فاستطاع أن يهتدى الى شطآن بابل القديمة ليزرع الأرض ويأمر قومه بزراعتها ثم يبنى القصور والأسوار ويقيم لنفسه ملكا كبيرا ·
وتتضمن الملحمة شتى التفاصيل المستقاة من حياة البشر على ضفاف دجلة والفرات ، وأساطيرهم وأغانيهم الشعبية كما تتضمن قدرا غير يسير من تاريخ تلك المنطقة · ويضيف النقاد الى هذه الملحمة ملاحم أولية أخرى منها الملحمة الانجليزية القديمة بوولف (وهى مترجمـــة ومتاحة لمن يريد أن يقرأها بالعربية) وانشـــودة رولان الى جــــانب الملحمتين اليونانيتين الالياذة والأوديسا للشاعر هوميروس ·

وتتميز الملحمتان اليونانيتان اللتان ألفتا عام ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا بأنهما تنسبان الى مؤلف واحد • كما يذهب بعض النقاد الى أنهما قد استوحيتا مادتهما من التاريخ الحقيقي - ولكن الصورة التي اتخذتاها لا يمكن اعتبارها تاريخا صادقا وذلك لغلبة الأساطير عليهما وللحشد الحاشد من الخرافات والمعتقدات الشعبية التي تشيع بين جنباتهما • ونص الملحمتين مترجم الى العربية ومتاح لمن يريد الاستمتاع بقراءته وتشترك هذه الملاحم جميعا في صفات عامة يمكن ايجازها فيما يلي :

١ - **الضخامة** : وليس المقصود هو الطول فقط (اذ عادة ما يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة آلاف وعادة ما تقع في اثنى عشر كتابا) ولكن أيضا نطاق الأحداث فهو عادة حرب طاحنة بين أناس يمثلون حضارات مختلفة ولذلك فموضوعها يقتضي اتساع رقعة الأحداث والتنقل وامتدادها في الزمن •

٢ - **وحدة الحدث** : والمقصود بهذا وجود خط قصصي محدد يمكن متابعته رغم الاستطرادات الكثيرة أو وجود ما نسميه بعقدة رئيسية واحدة تتفرع منها كل العقد (أو الحبكات) الثانوية (وسوف يأتي تعريف الحبكة فيما بعد) • فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو « موضوع » واحد مهما تفرع ومهما تشعب أثناء السرد •

٣ - **البطولة** : رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فان هؤلاء لا يمثلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التي ينتمون اليها ، ومن ثم فان الصراع البطولي لهؤلاء يرمز الى صراع الأمم بحضاراتها وثقافاتها للبقاء في عالم لم تكن قد تبلورت فيه الحدود البشرية •

٤ - **الخرافة** : لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكار

والمشاعر التي عرفها الانسان الأول في بيئته الوثنية فقد اعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلي ، بل ان الملاحم القديمة تمثل اليوم مصدرا من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين ٠

٥ ـ **الصفات الفنية الدقيقة :** مثل البحر سداسي التفعيلة (أي الذي يشتمل البيت فيه على ست تفعيلات) ، وابتداء الملحمة في منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضي وهي تشبه في هذا المسرحيات اليونانية القديمة (بل معظم المسرحيات) ، والتشبيه الطويل المتأني المتئد سواء منه ما يساعد في تصوير لحظات الانفعال المختلفة أو ما يقصد لذاته أي للزخرفة والزينة ، والاستطراد اذ كثيرا ما يوقف المؤلف تيار السرد ليحكي قصة قصيرة مناسبة ، وتنوع النبرة بين السمو (في الخطب) والواقعية (في الحوار) وما الى ذلك ٠

(٣)

وقد اختلفت الملاحم الأدبية (أو الثانوية) عن الملاحم الأولى في كثير من هذه الصفات سواء في موضوعها أو في بنائها وخصائصها الفنية ٠ وأهم ملحمة من هذا الطراز هي ملحمة الانيادة من تأليف الشاعر الروماني فيرجيل والواضح أن فيرجيل كان يحاكي هوميروس ، وقد نجح في اسباغ كل الصفات الخارجية أو الشكلية على ملحمته من طول وضخامة الخ ، ولكن الوسائل الفنية التي يستخدمها تفصح عن نضج لم يكن ميسرا لهوميروس فهو رغم استخدامه نفس أنواع التشبيه ونفس الاستطرادات ونشدان العون من الآلهة يفصح عن وعيه بأن هذا كله من مقتضيات الصنعة ،

ولذلك فهو يلجـــأ الى التوازن بين ما يأخـــذه من هوميروس وبين ما يضفيه هو من بناء خاص به ، وبهـــذا يقـدم لنا ملحمة تتسم بالانتظام والتطور المنطقى ، كما تحتفل بأنماط السلوك المتحضرة والقيم الجديدة التى اكتسبها أبناء وطنه بعـد أن تم لهم المقـام فى روما ــ بل أن الملحمة نفسها تدور حول المصاعب ومراحل الكفاح التى أدت الى انشاء الدولة الرومانية بمفهومها الحديث ولا غرو اذ أن الملحمة قد كتبت قبل الميلاد بأعوام قليلة (حوالى ١٩ ق٠م) ، كما يدخل فيرجيل فى الملحمة وعيا جديدا بالماضى ــ وهذا لم يكن من سمات الملاحم الأولى ٠

فاذا انتقلنا الى ملحمة الفارساليا من تأليف الشاعر الرومانى لوكان فى القرن الأول للميـلاد وجدنـا أن الصنعة الأدبيـة تغلب عليها ، وهى رغم عدم اكتمالها تدل على الرغبة أيضـا فى محاكـاة الاقدمين فى شتى مظاهر الملحمة ، ولكن موضوعها يفتقر الى نبرة السمو والصدق القديمة ويفتقر الى الضخامة المعهودة فى الملاحم الأولية لأن موضوعها محدود فهو الحرب الأهلية بين قيصر وبومبى ٠ كما تتراوح بين فقرات الوصف الممتع وفقرات الحوار والخطب المملة٠

وبعد استقرار الأديان السماوية واستقرار كثير من أمم الأرض اختلف موضوع الملحمة الذى كان ــ كما ذكرنا ــ مرتبطا بمحاولات الانسان الدائبه لرصد جذوره التاريخية وتأكيد انتمائه فى المكان والزمان ، واستطلاع علاقاته المنوعة بقوى الطبيعة والكون من حوله ٠ وهكذا نجد أنفسنا ــ فى القرن السادس عشر ، (وقد أصبحت كل أمة فى أوربا متميزة بلغتها وشخصيتها) أمام ملاحم من نوع آخر اذ لم يعد الشعراء يرون فى الموضوعات القديمة ما يناسب شكل الملحمة ، فاتجهوا نحو الدين وخرجت لنا ملاحم تمجد علاقة الانسان بربه أكثر من علاقته بأمته ووطنه ٠ ومنها ملحمة تحرير بيت المقدس

(١٥٧٥) للشاعر الايطالى تاسو • ولابد أن نلاحظ هنا أن تغيير الموضوع قد أدى الى تغييرات فى الشكل فتعدد الأبطال وتعددت البطلات ودخل فى القالب الملحمى لأول مرة عنصر الرومانس أى عنصر الحب والمغامرات والبعد عن الحياة الواقعية ونشدان المثل العليا • وقد اشتملت هذه الملحمة الجديدة على بعض الخرافة أيضا ولكن تاسو يستخدمها استخداما رمزيا بغية توضيح ما يريد من القيم العليا للفروسية أى للشهامة والفداء والاستشهاد فى سبيل المبادى السامية •

وقد أنشأ سبنسر فى انجلترا فى نفس القرن نوعا جديدا من البناء الشعرى يشبه هذه الملحمة وان كان يختلف فى الموضوع ـ ألا وهو قصيدة ملكة الجان • وهذه القصيدة فريدة فى موضوعها وشكلها • فهى خليط من الملحمة والرومانس ورغم طولها الشديد فان ما كتبه (حتى عام ١٥٩٦) ووصلنا منها لا يزيد عن نصف ما كان قد اعتزمه أى أن الكتب الستة التى وصلتنا هى نصف ما اعتزم من كتب الملحمة الاثنى عشر • وهو يذكر فى خطاب أرسله الى السير والترالى (الرحالة الشهير) أنه يقفو خطوات هوميروس وفيرجيل وأريوستو وتاسو • ولكنه فى الحقيقة ينتهج منهج الرمز وهو ما لم تفعله ملحمة من قبل ، أى أن كل شخصيات الملحمة وأحداثها ترمز لقيم وفضائل مجردة تهدف الى تثقيف الانسان واعداد الرجل الفاضل • وهو يعتمد فيها على أساطير الملك آرثر ورومانسات الملك شارلمان ولأول مرة يخرج لنا صورة الحب بمعناه الحديث ـ صورة تقديس للعلاقة النقية الطاهرة (وان لم تكن عذرية) بين الرجل والمرأة ، وجميع القيم العليا المرتبطة بها •

واذا كنا لم نذكر الكوميديا الآلهية التى كتبها دانتى بالايطالية فى القرن الرابع عشر وسبق بها تاسو ، فذلك لأنها تختلف اختلافا

كبيرا جعل النقاد يترددون فى اعتبارها ملحمة ، فهى مكتوبة بضمير المتكلم ، وهي تحتفل لأول مرة بوجود ما يسمى بالفرد التاريخى أى الانسان الذى يتمتع بوجود مستقل عن الجماعة أو القبيلة • وهى قصيدة تأمل دينية تعمد الى الرمز والاستعارة التمثيلية ولذلك فهى تنتمي الى العصر الحديث أكثر مما تنتمى الى السياق الذى نورد فيه نماذج الملاحم القديمة •

(٤)

ويكاد النقاد يجمعون على أن ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الانجليزى ملتون هى آخر ملحمة شهدها الأدب الأوربى وفيها يتخذ الشاعر موضوعه من الدين وعلى وجه التحديد سقوط الانسان أو هبوط آدم وحواء من الجنة نتيجة لغواية ابليس • ويبدو من هـذا أنه خالف أهم تقاليد الملحمة الكلاسيكية وهو الكتابة عن الحـرب ، وهذا صحيح ولكن ملتون رغم هـذا الاختـلاف لا يكتب عن الدين بصورة مجردة بل يكتب عن آدم وحواء باعتبارهما نموذجين للبشر الذين كانوا يعيشون فى عصْره بحيث نرى فى هبوطهما هبوطا للبشر من معاصريه وفي اصغائهما للشيطان وعصيانهما لله اصغاء من مواطنيه لابليس وعصيانا للبارىء ! كما أنه كان يرمى الى أن يجعل أحداث ملحمته أحداثا زمنية وأزلية فى الوقت نفسه ، فالشياطين شخوص تفكر وتشعر مثل البشر ، وتتخذ المناقشات فيمـا بينهـا أنمـاط المناقشات السياسية بين الناس وسير أحداث القصة يتبع المنطق البشرى الأرضى وهلم جرا •

أما فى الشكل فلقد حاول ملتون أن يتمسك بتقاليد الملحمـة الكلاسيكية الى أبعد حد ممكن ، فهو يبدأ فى منتصف الأحداث ثم

يروى لنا فيما بعد ما حدث قبل البداية ، وهو يكتب ملحمته في اثني عشر كتابا ، ويحاكي الخصائص الأدبية لأسلوب هوميروس وفيرجيل مثل التشبيه المنبسط · وهكذا فربما استطعنا آن نجعل القارىء يتبين مدى دقة الوصف وسائر هذه الخصائص اذا اقتبسنا له بعض الأبيات من الكتاب الأول حيث يصف الشاعر «ابليس» :

كانت هامته تعلو على الجميع
وكان في صورته وحركته شامخا متكبرا
كالبرج الأشم · لم تكن طلعته قد فقدت بعد
بهاءها الأول ، فبدا ملاكا أكبر
أناخ عليه الدهر وغام منه فرط السناء وأظلم !
مثل الشمس عند شروقها وهي تشخص من خلال
ضباب الافاق ، عاطلة من أشعتها
أو عندما تطل من وراء القمر ساعة الخسوف المدلهم
جالب الكوارث ، فتسكب الظلال على نصف أمم الأرض
وتثير الخوف من التحول والقلق في قلوب الملوك !
ورغم الظلام الذى كان يلف الملاك الأكبر
فقد فاق ضياؤه كل من حوله ·
كانت الجراح الغائرة من أثر الرعود تغضن وجهه
وكان الهم يقبع فوق خده الذابل ،

مستظلا بحاجبين ينطقان بشجاعة لا تفل
وكبرياء الرزين المتدبر الذى يتحين الثأر !
وكانت في عينيه قسوة تشوبها آيات ندم
وشوق الى رؤية رفاق جريمته ، أو قل أتباعه
(وما أشد اختلافهم عمن رآهم فى النعيم)
الذين كتب عليهم الآن أن يتحملوا الآلام الى أبد الآبدين
ملايين من الجان الذين أخذوا بجريرته
فحرموا الجنة ونبذوا من روائع الخلد لفسوقه وعصيانه !
ما أشد ولاءهم له حتى بعد أن ذوى بهاؤهم !
أرأيت الى نيران السماء
حين تحرق أشجار البلوط فى الغابات
أو أشجار الصنوبر على الجبال
وتظل قاماتها المهيبة ، رغم عريها وشيب رؤوسها
منتصبة على الربى الجرداء ؟

(الأبيات من ٥٩٠ ــ ٦١٥)

وقد شهد الأدب الأوربى محاولات تالية فى القرنين التاسع عشر والعشرين لكتابة الملحمة ، ولكن القصائد التى كتبت رغم طولها لا يمكن أن ينطبق عليها وصف ملحمة • خذ مثلا قصيدة الشاعر الرومانسى الانجليزى وليم وردزورث والتى أطلقت عليها زوجته بعد وفاته عنوان « المقدمة » انها قصيدة قصصية تماثل فى الطول الملاحم القديمة اذ تزيد على عشرة آلاف بيت وهى مقسمة الى كتب بلغت فى صورتها الأولى ثلاثة عشر كتابا (وزيد عليها كتاب فى الصورة النهائية) ولكنها تختلف بعد ذلك فى كل شىء عن الملاحم • أولا لضيق الرقعة التى تجرى فيها الأحداث وقصر الفترة الزمنية التى تمثلها ، وثانيا وهو السبب الأهم ـ لأنها قصيدة ذاتية فى المقام الأول لأنها ترصد تطور تفكير الشاعر ومشاعره بصورة مباشرة وذلك فى انتقاله من الطفولة الى اليفوعة والنضج • والشاعر هنا اذن يقدم لونا جديدا من الفن الشعرى هو الترجمة الذاتية ، أو السيرة الذاتية ، ويبتعد كثيرا عن الملحمة • والحق أن وردزورث كان يريد كتابة ملحمة من عدة أجزاء (نشر منها فى حياته جزءا واحدا هو الرحلة) وكان يريد لهذه القصيدة التى لم تنشر الا بعد وفاته أن تكون فاتحة لها واختبارا لقدرته على كتابة الملحمة ولهذا أسمتها زوجته المقدمة ـ أى مقدمة الملحمة •

وأغلب الظن أن العرب لم يعرفوا الملحمة بشكلها الأوربى ، وان كانوا قد عرفوه فهو لم يصل الينا وما وصلنا من قصائد طويلة لا يمكن ادراجه فى هذا النوع الشعرى • وأما الملحمة الشعبية فتتناولها كتب الأدب الشعبى •

الفصل الثانى :

البالاد أو الموال

(١)

شاعت ترجمة كلمة بالاد باللغات الأوربية بكلمة موال العربية والفرق بينهما كبير · أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبى له تقاليده المعروفة (سواء كان منشأ التسمية هو شعر « المواليا » أو نوع آخر من الشعر دخل الأدب العربي على أيدى الموالى) وتناقشه كتب الأدب الشعبى على اختلافها بالتفصيل ، وأما البالاد فهو ان شئت موال غربى أو أوربى لأنه يشترك مع موالنا العربى فى أنه شعر شعبى وأنه مكتوب باللهجات المحلية وأنه يغلب عليه طابع الحزن ، ولكنه يختلف عنه في نشأته وتقاليده · « فالبالاد » كما يوحى ذلك اللفظ نفسه (المشتق من الفعل المستخدم فى اللغات القديمة بمعنى يرقص ـ ومنه اشتقت كلمة باليه) فهو شعر قصصى فى المقام الأول وان لم يكن « البالاد » يمثل قصة بالمعنى الحديث · والمتفق عليه أن المادة الشعبية التى استقت منها الملحمة موضوعاتها هى نفس المادة التى أنشأت البالاد ، بل ان هناك من يقول بأن الملاحم انتظمت فى ثناياها هذه البالادات القديمة وتمثلتها فما هى ملامح الموال الأوربى أو البالاد ؟

يمكن اجمال الخصائص الشكلية للبالاد الشعبى « الشفاهى » فيما يلى : —

١ — البناء : لما كان البالاد ابنا لحياة الجماعة وخاصة الاحتفالات التى تشهدها المجتمعات المحلية على مستوى القرية أو القبيلة فقد أرتبط البالاد بالموسيقى المبسطة أى التى لا تعتمد على أكثر من لحنين — لحن للمقطع الأول أو الفقرة الأولى أو المدخل ولحن للقرار · وهكذا فبعد أن ينشد الشاعر الشعبى المدخل يردد الحاضرون القرار الذى يتضمن الفكرة العامة · وقد أثر هذا على البناء الفنى فأصبح فى العادة يتكون من فقرات تتكون كل وحدة من أربعة اسطر أو أشطر (اذا اعتبرنا السطر القصير مرادفا للشطر فى البيت العربى) ويلى كل فقرة قرار مماثل فى الطول أو قد يكون المدخل هو نفسه القرار · وأقرب نموذج لبنائه فى العربية المعاصرة بناء الأغانى المكتوبة بالعامية وفيها يسمى المقطع « كوبليه » أى مقطع من بيتين ، ويردد المغنى بعده القرار وعادة ما يكون القرار جزءا من الفقرة الأولى أو المدخل ·

٢ — الخيط القصصى : يبدأ البالاد عادة بداية سريعة أى فى منتصف الحدث لأنه يعتمد على معرفة السامعين للموضوع ويقص التفاصيل التى أدت الى « التعقيد » بسرعة أيضا ، أما التعقيد فنعنى به « المشكلة » أو « الازمة » التى يتناولها البالاد والتى تظل دون حل لأنها تمثل واقعا لم يتغير ولذلك فقد كان من اليسير على الرواة أن يضيفوا المزيد من التفاصيل الى القصة الأصلية دون أن يغير ذلك من نهايتها · فاذا كانت القصة تدور حول كفاح بعض الفقراء فى سبيل العيش ومقاومتهم للغنى الظالم (وهذا موضوع مألوف كما سوف نرى) وجدنا فى كل جيل مزيدا من الفقرات المستقاة من حياة المجتمع الجديد (والتى لا تتمشى بطبيعة الحال مع النص القديم)

واذا كان البالاد يتناول شنق أحدهم والأحزان التى شهدتها القرية نتيجة لهذا الظلم وجدنا مزيدا من التفصيلات فى النصوص التى ألفت بعد ذلك بل ربما وجدنا زيادة فى الحدث ـ مثل اضافة حوار الى الحوار الأصلى ـ مثل الكلام الذى يقوله البطل لحظة الحكم عليه أو لحظة شنقه وما الى ذلك . والحوار جزء أساسى من أجزاء البالاد أى اننا نصادف دائما « قال » و « قالوا » و « سمعوا » و « سمع من يقول » . ولذلك فقد ذهب أحد النقاد الى أن الخيط القصصى يقف عند ما نسميه حاليا بالموقف ـ فالبالاد يبنى الموقف ثم يشبعه بالتأملات والصور حتى ليصبح أقرب الى المأساة الصغيرة منه الى القصة بالمعنى المألوف .

٣ ـ اللغة : اللغة كما قلنا هى لغة الشعب ، أى لغة الحديث اليومى ، وهى خاصة بالأمثال الشعبية وبالصورة المألوفة المستقاة من هذه الحياة أيضا . وقد دأب الرواة والمنشدون على اضافة عبارات لاذعة أصبحت تجرى مجرى الأمثال . ولذلك فقد تجد نصا من القرن السادس عشر يتضمن اشارات الى أشياء أو أحداث لم تقع الا فى القرن الثامن عشر . وهذا على أية حال من طبيعة التراث الشفاهى . أما الصور الفنية فهى قريبة المتناول شائعة يسيرة المأخذ وهى عادة قديمة لا تمثل انفعال المؤلف بالموقف أو احساسه الصادق به أو تجربته الجديدة ازاءه ولذلك لم يحظ البالاد باحترام النقاد قرونا طويلة حتى أتت النهضة فى أواخر القرن الثامن عشر (كما سنرى) .

أما موضوعات البالاد الشعبى فكانت تشتبك مع موضوعات الرومانسية فى اطارها الخارجى (وهى نوع من القصص الشعرى القديم الذى يدور حول الحب والحرب والمغامرة والأساطير) وتختلف عنها فى مكونات مادتها أو ما يسمى حاليا بمفردات هذه المادة . فاذا

كانت الرومانسية التى اشتهرت وذاعت فى العصور الوسطى تصور معركة انتصر فيها أحد النبلاء على غريم له أو تمجد علاقة حب بين فارس مغوار و « الفتاة » التى يستلهم جمالها فى القتال ، وجدت البالاد الذى يعالج الموضوع الأول وقد ركز ليس على النصر ولكن على من لاقوا حتفهم نتيجة لهذه الحرب الضروس وبخاصة من يموتون دون أن تكون لهم فى الحرب ناقة ولا جمل • وقد يركز هذا البالاد على لحظة الموت ويورد حوارا بين المحارب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة وبين أحد أصدقائه ممن يقاتلون الى صفه • وهكذا يتحول النصر الذى تصوره الرومانسية الى رثاء وبكاء على موت البطل ! أما اذا عالج البالاد موضوع الحب فهو لا يتناول العلاقة بين النبلاء وبنات الأشراف ولكنه يتناول العلاقة بين المقاتل الفقير وحبيبته أو زوجته التى تركها فى المنزل ، وعادة ما يكتب هذا النوع من البالاد من وجهة نظر الزوجة أو الفتاة التى تفقد حبيبها •

وهكذا فان موضوعات البالاد يغلب عليها الحزن وتقترب من روح المأساة الشعبية وحتى حين تصور المغامرات فانها دائما تنتصر للمظلومين رغم هزيمتهم فى النهاية ـ فالبالاد الذى يصور أساطير « روبين هود » اللص الشريف ، وغيره من الأبطال الصعاليك الذين كانوا يتجولون فى المناطق الشاسعة والغابات فى أواسط أوربا وشمالها يصور قدرة المحارب الفرد رغم افتقاره الى العدة الحربية المتقدمة على التصدى لأعدائه من النبلاء الظالمين ، ويمجد تعاونه مع عشيرته والعشائر الأخرى فى مقاومة ظلمهم رغم أنه ينتهى دائما بموت البطل •

وعندما بزغ فجر النهضة الأوربية وانهار النظام الاقطاعى

وتكونت المدن الكبرى وانتشرت الصناعات وازدهرت التجارة تراجع الموال الأوربى الشعبى الى الريف ، اذ كان غالبيـة سكـانه مازالوا يعانون بل ازدادت معاناتهم فى ظل الرأسمالية التجارية • أما المدن فقد استغل أصحاب المطابع ـ وكانت الطباعة ماتزال فى أوائـل عهدها ـ قدرة البالاد على الأنتشار فاستخدموه فى نشر الاخبار التى تهم المجتمع وذلك بتكليف مؤلفين محترفين بصياغة نصوص جديدة تناسب الألحان القديمة (حتى يمكن التغنى بها) وطبعها فى صحائف عريضة كانوا يعلقونها فى أماكن التجمعات الشعبية ـ فى ساحات القرى والحانات وما الى ذلك • وقد برز لأول مرة ما يشبه الصحافة الحديثة عن طريق هذا النوع الشعرى فكان المحررون ينشدون الربح بترويج الأشعار الشعبية التى تشتمل على غرائب الأخبار وعجائب الأحداث بهدف الاثارة ويدسون فى داخلهـا مـا يريدون نشره من أفكار • وكان القرن السادس عشر بحق مرتعا للخرافات والأساطير التى تلهى بها سكان المدن الذين كانوا قد انقطعت صلاتهم بالريف دون أن تستقر للمدينة تقاليدها وأعرافها وأنماط حياتها الجديدة •

(٢)

وفى نفس الوقت ازداد الاهتمام بالبالاد مع ازدياد الاهتمـام باللغات المحلية الأوربية فأخذ الشعراء والأدباء فى جمع النصـوص القديمة ومحاولة تطهيرها من الخرافات فوجدوا أن المدينة قد أدت الى مولد نوع جديد من هذا اللون الشعرى تطور حتى تبلور فى القرن الثامن عشر ويمكن تسميته بالموال الحضرى • وهو موال ساخــر يهاجم الأوضاع الاجتماعية بقسوة وحدة ، ويكيل الضربات للطبقـة الجديدة التى حلت محل النبلاء ولكن فى أسلوب ضاحك يزيد من مقاومة البسطاء لهم •

ومع هذا الاهتمام بدأ الشعراء يعترفون بالقيمة الأدبية للبالاد، ويحاكونه فنشأ نوع جديد يمكن تسميته بالموال الأدبي • وقد ازدهر هذا الموال في آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وقد شجع على نشأته اعتراف كبار نقاد القرن الثامن عشر وشعرائه بما في الموال الشعبي من قيمة فنية ـ مثل الناقد (أديسون) في أوائل القرن والشاعر (كوبر) في أواسطه ـ وفعلا أوسعت المجلات مكانا لنشر هذا اللون الأدبي الجديد في معظم بلدان أوربا ولكن الصفحات المخصصة له لم تفرق بين الأنواع المختلفة فكنت ترى الى جانب الموال الأدبي نماذج من المواويل الشعبية التى أقبل عليها الناس (خاصة بعد نشر المجموعة التى جمعها الأسقف پرسي عام ١٧٦٥) ونماذج من الأشعار الغنائية أو القصصية الخ ـ وكلها كانت تسمى مواويلا ـ أو بالادات •

وأهم ما يفرق الموال الأدبى عن الموال الشعبي هو مستوى اللغة والصور الفنية وأهم ما يشتركان فيه هو البحر والقافية والخيط القصصي • وفى عام ١٧٩٨ نشر الشاعران الانجليزيان وليم وردزورث وصمويل تايلور كولريدج ديوانا أسمياه مواويل غنائية أو بالاحرى بالادات غنائية فأحدث ضجة في الأوساط الأدبية اذ هاجمه كبار النقاد الكلاسيكيين لاستخدام الشاعرين لغة الحديث اليومية في كتابة الشعر ، وترجع أهمية الكتاب الى اسباغ الغنائية على البالاد لأن الشعر الغنائي يختلف اختلافا جوهريا كما سنرى عن البالاد • وقبل أن ننتقل الى الشعر الغنائي يستحسن ايراد نماذج منوعة من البالادات الشعبية والأدبية حتى تتضح الصورة للقارىء •

أما نموذج البالاد القديم فهو موال بعنوان « السير باتريك سبنس » وليس له مؤلف معروف ويعتقد الدارسون أنه يشير الى حادثة تاريخية وهى غرق عدد كبير من نبلاء اسكتلنده فى ١٢٨١ م

فى طريق عودتهم الى البلاد ، بينما يعتقد البعض الآخر أنه يصور هزيمة أحد ملوك اسكتلنده فى حربه ضد الانجليز • وقد كانت هذه الصورة من صور البالاد شائعة قبل اهتمام النقاد وأصحاب المطابع ودور النشر بالبالاد ـ فهو مرثية وهو يصور الوفاء الذى يتحلى به السير باتريك واخلاصه للملك واصراره على الابحار رغم استحالة ركوب البحر فى هذا الوقت بالذات من السنة • وهو يتضمن اشارة الى خرافة شائعة آنذاك ومؤداها ان رؤية هلال الشهر الجديد بعد رؤية القمر فى المحاق قبله بليلة أو ليلتين نذير سوء لا محالة •وأرجو ان يلاحظ القارىء اعتماد البالاد على الحوار والحديث المباشر وهبوط مستوى اللغة بصفة عامة (ولذلك كان لابد من ترجمته الى العامية) وافتقارها الى الصور الفنية بالمعنى الحديث ، فالتشبيه فيه قصير سريع ، وليس به أية استعارات مطولة أو معقدة، وليس به أى جنوح للخيال • وهو يعتمد على الخيط السردى البسيط والموسيقى الغلابة (ولذلك أيضا كان لابد من مراعاة ذلك فى الترجمة ـ وان كنا قد ضحينا بالقافية فى سبيل دقة المعنى) • والأصل يتكون من رباعيات ـ كما فى الترجمة ولكن البيت الأول والبيت الثالث من كل رباعية يتكونان من أربع تفعيلات قصيرة بينما يتكون البيت الثانى والرابع من ثلاث تفعيلات فحسب :

عرش الملك فى (دمفارلم)
والكاس فى ايده بلون الدم
منين أجيب بحار شاطر
يخرج بمركبتى للبحر ؟
فارس عجوز قام اتكلم
وكان على يمينه قاعد

قال له مافيش بحار مغوار
زى العظيم (السير باتريك)
كتب الملك أمر عمومى
ومضاه بايده أمام الكل
وراح مع المرسال (للسير)
وكان بيتمشى ع الرملى
لما قرا (السير) أول سطر
الضحك جلجل فى ودانه
لما قرا (السير) تانى سطر
الدمعة فرت من عينه
مين اللى بس عمل فيه
العملة دى ؟ دى لعبة شر !
معقولة أنزل جوه البحر
فى الوقت ده م السنوية ؟
يالله قوام بينا ياجدعان
قبل الشروق نازلين البحر
نستنى أحسن ياقبطان
أنا خايف النوة الجاية
امبارح انا ساعة المغرب

شفت الهلال فى السما غارب
وفى حضنه زى هلال عدمان
دليل على اللى حيجرالنا
ياوقعتك ياسكتلندا
دى وقعة الكبرا قوية
غرقوا وبرانيطهم عايمة
يارعبهم جوه الميه
ويا طول ما يستنوا الستات
ماسكين مراوح فى ايديهم
ولا شافوا أبدا (سير باتريك)
ولا وصلت المركب ليهم .
ويا طول ما يستنى الستات
والمشط فى الشعر مدهب
يستنوا رجعة اجوازهم
ولا عمرهم تانى شافوهم
غرقوا فى سكة (آبردور)
والعمق قول كام ألف دراع
السير وحواليه النبلاء
وكلهم راقدين فى القاع

الفصل الثالث :

الشعر الغنائى

يندرج فى هذا النوع الأدبى معظم تراث الشعر العربى بل معظم تراث الانسانية الشعرى . وكان فى نشأته مقترنا بالغناء سواء كان ذلك على أنغام القيثار أيام اليونان أم على أنغام العود والدف أيام العرب أم على أنغام الآلات المصرية المنوعة . وكان فى نشأته ـ كما ذكرنا ـ مرتبطا بالشعر القصصى أيضا ولكنه انفصل عنه واستقل لاستقلال أهدافه فعرفه المصريون القدماء ـ اذ عرفوا مدائح الملوك ومراثى الموتى وابتهالات المعابد ، كما عرف العرب القدماء هذه الأنواع جميعا وأضافوا اليها العديد من الأنواع المعروفة وعلى أية حال فقد انفصل الجانب الأكبر من الشعر عن الموسيقى وأصبح يؤلف لينشد أو يكتب ليقرأ .

وأهم ما يميز الشعر الغنائى عن الشعر القصصى أو الشعر الدرامى هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكاره أى أنه تعبير ذاتى ـ وذلك رغم أنه يحول التجربة الذاتية الى تجربة فنية (أى موضوعية) باستخدام لغة الفن أو لغة الشعر وهى لغة الايقاع والتصوير والتركيب ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ولكننا على أية حال نلمح ضمير المتكلم بارزا فى القصيدة الغنائية ونحس أنها موجهة الى مستمع ما أو الى قارىء ما . ومهما كان الموضوع الذى تتناوله

القصيدة . (أو ما يسميه العرب أغراض القصيدة) فان الشاعـــر يفترض وجود جمهور ويفترض استجابته للقصيدة . ولم تنقطع الصلة المباشرة بين الشاعر والجمهور وتتحول الى صلة مناجاة وهمس الا بعد انتشار الطباعة وحلول الكلمة المكتوبة محل الكلمة المسموعة . وقـد ازدهرت هذه الصلة الهامسة أو المهموسة ـ ان صح هذا التعبير ـ حتى كادت أن تكون الصلة الوحيدة مع حلول الرومانسية الأوربية فى القرن ١٩ ورومانسية العالم العربى ثم الشعر الحديث فى هـــذا القـــرن .

وربما كانت أقدم أنواع الشعر الغنائى هى التى عرفها المصريون القدماء فى الألف الثالث قبل الميلاد وتدل نصوص الأهرام على أن المصريين قد عرفوا المديح والرثاء والغزل والاناشيد الدينية من تسابيح وابتهالات وأغانى الرعاة والصيادين وما الى ذلك . أما فى اليونان فكان منشأ هذا الشعر دينيا ـ تماما مثل منشأ الدراما والأناشيد التى تضمنتها الملاحم فيما بعد (كما سبق ان ذكرنا) وكان يؤلف فى البداية فى الاحتفالات الدينية الموسمية . أما العرب فقد أبدعوا حقا فى شتى ألوان الشعر الغنائى وسادت أشعارهم العالم القديم قرونا طويلة حتى انتقل تأثيرها الى أوربا عن طـــريق الأندلس . وعندما ولدت اللغات الأوربية الحديثة فى عصر النهضة كان لهـذا التراث الشرقى تأثيره الملحوظ فى الأشكال التى اتخذها الشعر الغنائى فى أوربا .

ولكن ما يعنينا هنا هو الملامح الخاصة بالشعر الغنائى قديمـا وحديثا وبخاصة لأنه فن العربية الأول . فأما ملامحه فى الشعـــر العالمى فيمكن ايجاز أهمها فيما يلى : ـ

١ ـ **قصر القصيدة** : تتميز القصيدة الغنائية فى الأدب الأوربى

عن القصيدة القصصية ايا كان نوعها بأنها قصيرة بل ربما لم تزد عن بضعة أبيات وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثوان معدودة ! ولذلك ذهب بعض النقاد الى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أى الفنون التشكيلية) التى لا تتطلب زمنا طويلا فى تذوقها أو بالاحرى لا تعتمد على عنصر التتابع الزمنى فنحن نتذوق اللوحة كلها فى لحظات توحى بالثبات الزمنى بينما نتذوق الموسيقى فى لحظات متتابعة ٠

٢ ـ **وحدة الانطباع :** تدور القصيدة الغنائيةالأوربية عادة حول فكرة أو صورة واحدة ـ أو ما يسمى فى الموسيقى بـ « تيمه » واحدة أو لحن أساسى واحد ٠ ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة الى أفكار أو صور أخرى وانما يركز الشاعر عليها فى تفاصيلها أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائى موحدا ٠

٣ ـ **الاعتماد على الصورة :** رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فان وسيلتها التعبيرية الأولى هى الصورة والصورة الفنية هى التعبير الحديث الذى يستخدم لشتى أنواع التصوير الفنى من تشبيه واستعارة وما الى ذلك من تصوير حسى ذى دلالات هامشية أى يستخدم كلمات توحى بمعان أخرى الى جانب معانيها الأصلية ٠

٤ ـ **الاتكاء على اللحظة الواحدة :** أى انتفاء عنصر الزمن الممتد الذى تتميز به القصيدة القصصية فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معانى التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة ٠

٥ ـ **الذاتية :** كما سبق أن ذكرنا فان الشاعر هنا لا يتحدث عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره وقد أدت هذه الذاتية الى التطرف فى جانب التعبير على حساب التوصيل فلقد اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق فى اخراج (اى

التعبير عن) مشاعره حتى ولم يفهمها (أى حتى ولو لم تصل الى) القارىء أو السامع · فمعظم أشعار وليم بليك فيما يسمى بكتب النبوءات مستغلقة على الفهم حتى الآن لأنها تصور تجاربه الدينية الذاتية (أى الصوفية) مستعينة برموز تستعصى على المتابعة ·

٦ ـ **التركيب** : يعتمد الشاعر فى القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعان فنية ولو استعصت على التحليل المنطقى وينبع هذا من الاتكاء على الصورة كما سبق أن ذكرنا ·

ولابد هنا من نماذج لهذه القصيدة الغنائية فى أبسط صورها وأقصرها ـ ولتكن من كتاب « مواويل غنائية » أو « بالادات غنائية » الذى سبقت الاشارة اليه فى الفصل السابق فهى أقصر ما يمكن تقديمه والتعليق عليه · والقصيدتان التاليتان من تأليف الشاعر وليم وردزورث ـ وقد كتبهما وهو فى رحلة الى ألمانيا يرثى فتاة خيالية حار النقاد فى تحديد شخصيتها (رغم أنه يسميها لوسى) :

أما القصيدة الأولى فتمثل كل هذه الخصائص وقد حاولت فى الترجمة (وبخاصة فى الفقرة الثانية) أن أحاكى الوزن والقافية الأصلية دون أن أضحى بأى جانب من جوانب الصورة أو المعنى · فالبيتان الأول والثالث من تلك الفقرة أطول من البيتين الثانى والرابع ويشترك كل زوج منهما فى قافية واحدة ـ وهذا هو ما يسمى ببحر البالاد (وهو لسهولته ويسره يقابل الرجز بالعربية) :

عاشت بعيدا حيث لا تخطو قدم
عند الينابيع بأعلى النهر
عذراء لكن ما تغنى حسنها
ولا هواها عاشق من بشر
هى كالبنفسج عند صخر معشب
يخفى عن العين بهاه
هى فتنة هى مثل نجم ثاقب
يبدو وحيدا فى سماه
عاشت بمعزلها ولم يعرف
الا القليل متى قضت
لكنها فى قبرها ياويلتا
واحر قلبى اذ مضت !

ولا داعى الى الاسترسال فى التعليق والشرح فالقصيدة رثاء مباشر وهى تدور حول صورة العزلة وانطواء الحسن ـ وهى الصورة التى اتخذها الشاعر أساسا لرثائه . فالفتاة فى خياله زهرة من الزهور البرية التى لاتراها العين رغم جمالها أو نجم ثاقب يسطع عند الغروب أو الشروق فلا يلتفت اليه احد (وربما كان كوكب الزهرة) وهى تعيش مجهـــولة وتموت مجهولة لا يدرى بموتهـــا الا الشاعر فتصدر عنه هذه القصيدة القصيرة ـ وهى كما نرى تركز على مشاعر ذاتية فى لحظة واحدة وتخرج لنا انطباعا موحدا من خلال

صورة أساسية . أما القصيدة التالية فربما كانت أقدر على توضيح ماتعنيه بعنصر التركيب :

ختم النحاس على روحى وغيبها
ومحا مخاوف البشر
فبدت لعينى فتاة ليس تلمسها
يد السنين والقدر
فالآن قد سكنت والقوة اندثرت
ومضى زمان السمع والبصر
وغدت تدور ببطن الأرض دورتها
كالصخر والأحجار والشجر

الصورة هنا مختلفة اذ أن الموت الذى يسلب الفتاة الحركة يهبها فى الحقيقة حركة من نوع آخر ألا وهى الحركة اللاارادية اذ أنها رغم فقدانها القوة والسمع والبصر أصبحت تدور مع الأرض فى دورتها اليومية دون أن يكون لها يد فى ذلك . وأما التركيب فنقصد به أن الشاعر يبنى عددا من الصور المتداخلة يبدؤها بمفارقة النوم والصحو فهو يتبين أنه كان غائبا عن الوعى حين تصور أن الفتاة لا يمكن أن تمسها يد السنين التى نعرفها على الأرض أى أنه لم يكن يتصور (لجمالها أو لحبه لها) أنها فانية مثل البشر وأن مصيرها الى الموت ولهذا فلم تكن لديه مخاوف . وهو حين يصف هذه المخاوف بأنها مخاوف البشر أو البشرية فانما يعنى أنها الخوف من الفناء ــ وهو اذن لم يكن يخاف الفناء لأنه لم يكن يتصوره أو يعمل له حسابا ! أما الآن وقد صحا فقد أصبح يذكره ويخشاه ــ وهى تيمة جديدة تخرج من باطنها تيمة أخرى وهى صورة الموت التى ذكرناها

أى صورة الامتزاج بالأرض والدوران معها رغم فقدان الحركة والقوة • انها صورة تربط الانسان في النهاية بالصخور والأحجار والأشجار ـ تلك الكائنات التى لا حول لها ولا طول رغم أنها تتحرك يوميا وتدور مع الأرض في دورتها اليومية ! فهل أصبح الشاعر يخاف هذا الامتزاج أم أن المفارقة تقف عند حد التضاد بين حركة الأحياء وحركة الأموات ؟ ان اثارة هذا التساؤل من خلال صورة الصحو (صنو الحياة) والنوم (صنو الممات) هو الذى يجعلنا نصف الصورة بأنها مركبة ، أى أنها مجموعة من المشاعر المتداخلة وقد بنى بعضها فوق بعض •

(٢)

أما فى الأدب العربى فالواضح أننا لن نستطيع أن نوجز ملامح القصيدة بمثل هذا التبسيط ولن نستطيع أن نلخص فى سطور ما أفرد له الدارسون مئات الكتب • ولكن لابد من توضيح الفارق بين القصيدة العربية الغنائية التقليدية وبين ما يسمى بالشعر الحديث أو ما يسمى خطأ بالشعر المرسل أو حتى الشعر المنثور • ويكفى أن نذكر أن القصيدة العربية التقليدية تتبع أوزانا محددة أى ايقاعات كمية أى مجموعة محسوبة من الأصوات تتكون من ضربات معدودة (أى تركيبات من حروف ساكنة وأخرى متحركة) ـ بحيث نرى كل مجموعة من هذه الضربات وقد شكلت فيما بينها وحدة ايقاعية تسمى بالتفعيلة ، وبحيث يتكون كل بيت من عدد من هذه التفعيلات لا يتعداه ، ويتكرر نفس العدد فى كل بيت • كما تتميز القصيدة العربية بوحدة القافية (والقافية هي مجموعة حروف فى آخر البيت تنتهى بحرف محدد يسمى الروى

تنسب اليه القصيدة ـ فيقال ميمية المتبنى أورائية أبى تمام وهلم جرا) • وقد تمسك العرب بهذا الشكل وحافظوا عليه عبر القرون وهو ليس شكلا جامدا كما يظن بل انه يهيىء تنويعات كثيرة فى الأنغام والايقاعات أولا بسبب تعدد البحور ـ فهناك قرابة ستة عشر بحرا (أى تكوينا ايقاعيا ينتظم عددا من التفعيلات قد تختلف فيما بينها) وثانيا بسبب ما يسمح به من الخروج على شكل التفعيلة الأصلى وهو ما يسمى بالزحاف •

ويشترك الشعر فى شتى اللغات مع الشعر العربى فى هذه الخاصية الفريدة وهى الوزن والقافية • ولكنه يختلف فى بعض اللغات وخاصة فى اللغات الأوربية الحديثة فى النمط الايقاعى الذى يتفاوت فى بعض أنواع الشعر بين بيت وبيت ، اذ قد ينتظم البيت أربع تفعيلات ويليه بيت من ثلاث ـ كما فى البالاد ـ وفى نظام القافية اذ تتغير بالتناوب بين الأبيات وهلم جرا • ولكن الشعر الأوربى الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أى القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ولكن على الموسيقى النبرية • والنبر هو الحدة فى نطق الصوت الذى يحدد نوع الضربة الصوتية أو المقاطع • وهناك أنواع من الشعر الأوربى لاتهتم بالقافية على الاطلاق مثل ما يسمى بالنظم الخالى أى الخالى من القافية ـ وهو ما يترجم الى العربية بالشعر المرسل • وقد اضطر الشعراء الى اللجوء الى هذا النظم فى الملاحم والمسرحيات الشعرية وذلك لصعوبة الابقاء على قافية واحدة على مدى آلاف الأبيات •

وقد شهدت القصيدة العربية محاولات عديدة للتجديد فى شكلها فى شتى البلاد التى فتحها العرب وخاصة فى الأندلس فنشأت أشكال جديدة مثل الموشح والدوبيت ولكن هذا لم ينل من ثبات شكل القصيدة القديمة التى تفاوتت حظوظها من الجودة

والقبول أو الانحطاط والرفض حتى عصر الاحياء ـ وهو عصر البارودى فشوقى وحافظ ، والذى بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر • أما السمات التى حافظت عليها عبر القرون فهى وحدة البيت (وهى تقابل باللغات الأوربية وحدة الكوبليه أى البيت الذى يتكون من سطرين باعتبار أن كل سطر يمثل شطرا أو نصف بيت ـ كما سبق أن ذكرنا) فلم يكن العرب يحبون أن يكون معنى البيت ناقصا أو معتمدا على ما يسبقه أو ما يليه • ولهذا جاء كل بيت قائما برأسه باعتباره مستقلا فى البناء النحوى وفى المعنى • وثانيها هو تعدد أغراضها وتنوع « معانيها » بحيث تنقل السامع من فكرة الى فكرة أو من صورة الى صورة قد لا تكون متصلة بها من قريب أو من بعيد وثالثها هو وحدة الروى والقافية ورابعها هو وحدة البحر أى الايقاع وعدم تفاوت طول الأبيات •

ولم يكن المحك فى الحكم على القصيدة أن تكون ذا وحدة شعورية أو قائمة على تجربة نفسية أيا كانت هذه التجربة ولكن أن تتسم باحكام البناء اللغوى وأن تكون معانيها ذات قيمة أى جديرة بأن يحفظها الناس ويرددوها ولذلك انشغل النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى ، وكان أحد التعريفات للشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى ـ أى على معنى قيم • وأما المدارس النقدية فى الأدب العربى على اختلافها فتكاد تجمع على بعض الأسس التى عادة ما نقرنها بالكلاسيكية فى الأدب الأوروبى وهى باختصار أنه لكل مقام مقال (والذى يوازى مبدأ اللياقة فى النقد الأوربى أو « ديكوروم ») بمعنى أن تتفق الصياغة مع مقتضى حال السامعين فلا تستخدم المستويات اللغوية الرفيعة فى مخاطبة جمهور من العامة ولا تستخدم العامية فى مخاطبة المثقفين ، وأن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف (كما يقول بشر بن المعتمر) • وثانيها أن تتسم بما وجده

الشعراء في شعر سابقيهم من حيل وتراكيب بلاغية اختص بها الشعر دون النثر (ثم انتقلت فيما بعد الى النثر) مثل الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المحسنات اللفظية والبديعية من جناس وطباق وتواز وتقابل وسائر ألوان الزخرفة اللفظية . وثالثها أن تحافظ القصيدة على الشكل الموروث ارضاء للتقاليد الفنية والعرف الفني فتتعدد أغراضها وتشتمل على الحكم والمعاني التي تجرى مجرى الأمثال وأن تبتعد عن التفاصيل الواقعية الدقيقة التي قد تختلف من عصر الى عصر ومن مكان الى مكان (وهو ما يسمى في النقد الكلاسيكي بالتعميم والتجريد) .

ولكن الشعراء لم يكونوا يتبعون هذه المبادىء دائما أو يلتزمون بآراء النقاد فالشاعر العربي الأصيل كان يخرج عن التقاليد ويخرج لنا تجربته النفسية في القصيدة دونما حرج ، وكان من أثر ذلك أن تفاوت شكل القصيدة العربية ، وبرزت لنا صور مختلفة وان كانت جميعا تتبع الأساس الأول وهو الالتزام بالبحر الواحد والقافية الواحدة وتحترم وحدة البيت .

أما سبب الخلط في أذهان الكثيرين بين المبدعين والمقلدين فهو المنهج الشكلي الذي اتبعه النقد العربي على مر العصور اذ كان يعتبر الشعر من فنون القول ويطبق عليه ما يطبق على النثر (كالخطب والأحاديث والرسائل) من قواعد نقدية انحصرت كما سبق أن ذكرنا في قضية اللفظ والمعنى ولا داعي للافاضة في هذا الموضوع فقد تولته معظم كتب النقد العربي الحديثة) وباختصار فان المنهج الشكلي لم يدع مجالا على الاطلاق لأي منهج نقدي آخر يمكن أن يبرز العلاقة بين المبدع وابداعه أو بين القصيدة والمتذوق ، وكانت الضحية الأولى هي المنهج النفسي الذي كان يمكن أن يلقي بالضوء على عملية « التحويل » التي ذكرناها في الفصل الأول ـ أي تحويل المادة

النفسية المستقاة من التجربة الشعورية الى عمل فنى هو بطبيعته ذاتى وموضوعى معا ، أى ينبع من الذات أولا قبل أن يتحول بالصور والايقاع والتركيب الى عمل موضوعى هو القصيدة ·

وكانت ثورة أصحاب الديوان (العقاد والمازنى وشكرى) فى أوائل هـذا القرن على أصحاب مدرسة « الاحياء » (أو النهضة أو البعث) بزعامة شوقى ، أى المدرسة التى أرادت احياء التراث العربى باحياء التقاليد المتوارثة للقصيدة العربية ، كانت هذه الثورة فى جوهرها ثورة رومانسية أكثر منها ثورة حديثة · ولم تستطع أن تضيف الى الشعر العربى نماذج جديدة تغير من مفهومنا للشعر أو تعيننا على تعديل بعض ما توارثناه عن شكـــل القصيدة · فجاءت أشعارهم ـ رغم اهتمامها الشديد بالتجربة الذاتية ـ تقليدية فى مبناها اذ تعتمد على وحـــدة البيت ، وعلى انتظام الوزن ووحـــدة القافيـــة ·

حتى اذا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وجدنا بعض المؤثرات الجديدة على الشعر الغنائى العربى وأهمها الشعر الحديث الذى كان قد نشأ وازدهر فى انجلترا وأمريكا ومدرسة النقد الحديث التى أشاعت بعض المبادىء الجديدة المناقضة للرومانسية فى انجلترا فى أوائل القرن ثم تلاها بعض الأساتذة فى أمريكا بتحليل الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء هذه المبادىء وأهم هذه المبادىء هى ما يسمى بالتصويرية أى الاتكاء على العلاقة بين الرسم والشعر (وهو مذهب كلاسيكى قديم) بحيث تكون الصورة الحسية هى جوهر القصيدة وبحيث تختفى ذاتية الشاعر أو شخصيته تماما فى عملية التحويل الفنى أى تحويل المادة النفسية الى مادة فنية موضوعية ·ومن مبادئها أيضا التخصيص بدلا من التعميم ، والتجسيد بدلا من التجريد وقد سبق القول فى هذا جميعا فى الفصل الأول ·

(٣)

أما الشعر الحديث الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل وأحيانا بالشعر الحر ـ فهو يتبع حقا هذه المبادىء ويضيف اليها قدرا من التجديد فى الوزن والقافية لابد من القاء الضوء عليه • ولقد سبق الحديث عن التكوين الايقاعى المنتظم للقصيدة العربية ولا أريد فى كتاب مبسط كهذا أن أدخل القارىء فى تفصيلات البحور والقافية اذ أن لهذه كتبا خاصة تتولاها بالشرح والتحليل ، ولكن لا بأس من شرح ما نعنيه بوحدة التفعيلة فى الشعر الحديث •

قلنا ان الشعر العربى يعتمد فى نظمه على الايقاع الكمى أى على عدد من « الضربات » تتكون كل « ضربة » منها من حروف متحركة وأخرى ساكنة (والسكون يعنى التسكين أو المد) ويسمى العروضيون هذه الضربات بالأسباب والأوتاد والفواصل • وسوف نوضحها بالأمثلة التالية • خذ أداة النفى « لم » انها تتكون من حرفين الأول متحرك (ولا يهم اذا كان مفتوحا أو مكسورا أو مضموما) والثانى ساكن • وهو وحدة بسيطة أو ما اسميناه « ضربة » • وقس على هذا أى كلمة تتكون من حرفين الأول متحرك والثانى ساكن أو ممدود : لم ـ لن ـ فى ـ يا ـ عن ـ من ـ ان الخ فاذا جاءتك كلمة أخرى تتكون من ثلاثة حروف الحرفان الأولان متحركان والثالث ساكن كانت هذه ضربة مختلفة ـ أضف همزة الاستفهام الى أداة النفى : (ألم) ـ أو الى بعض الكلمات التى أوردناها يخرج لك المثال الذى نبغيه ـ أعن ـ أفى ـ ألن ـ أمن وهكذا • ويكفى هذا القدر لتوضيح ما نريد • فاذا أتيت بمجموعة منوعة من هذه الضربات (وقد أوردت هنا نموذجين فحسب) تكونت لديك وحدة الايقاع فى النظم العربى • مثلا يمكن أن تجد من التفعيلات

الشائعة ما يستخدم هاتين الضربتين فحسب فى نمط محدد ـ ضربتين من النوع الأول تليهما ضربة من النوع الثانى • ومثل هذه التفعيلة هو (ان لم يكن) فالكلمتان الأوليان تنتميان الى الضربة الأولى والكلمة الثالثة تنتمى الى الضربة الثانية • أو خذ تفعيلة أخرى تضع الضربة الثانية بين ضربتين من النوع الأول ـ هكذا (لم يكن فى) وهلم جرا •

التفعيلة اذن هى الوحدة الأولى أو اللبنة الايقاعية التى يبنى منها النظم العربى • وهى أنواع كثيرة • ويعتمد البحر فى الشعر العربى ـ والبحر هو الايقاع المحدد للبيت الواحد من الشعر ـ على ثلاثة أمور أولها نوع التفعيلة اذ قد تتكون من ثلاث ضربات من أنواع مختلفة كما رأينا فى المثال السابق وقد تتكون من ضربتين فقط من النوع الأول (يامن) أو من النوع (الم يكن) أو منهما معا (أتانى) وهلم جرا • وثانيهما عدد التفعيلات فى البيت الواحد (أو فى الشطر ـ والشطر هو النصف) اذ قد يتكون البيت من ست تفعيلات وقد يتكون من أربع • وثالثها التشكيلات من هذه التفعيلات فى البيت الواحد أو فى الشطر الواحد من البيت • اذ قد يتكون الشطر من أربع تفعيلات الأولى طويلة (يرمز لها بـ ط) والثانية قصيرة (ق) ثم تتكرر هاتان التفعيلتان معا فيكون شكل الشطر هكذا (ط + ق) + (ط + ق) أى أن الوحدة هنا تطول فتنتظم تفعيلتين بدلا من واحدة بل أن الشطر الواحد قد يمثل وحدة ايقاعية كاملة اذا كان يتكون من ثلاث تفعيلات الأولى طويلة والثانية قصيرة والثالثة مثل الأولى ـ هكذا (ط + ق + ط) فى كل سطر •

وسنورد نماذج لتوضيح الفرق فى موسيقى الشطر أو البيت

نتيجة لهذه الأمور الثلاثة . أنظر أولا الى البيت التالى وردده بصوت عال لتتبين تأثير قصر التفعيلة :

يانجمـــى يانجمـــى الأوحـــد يافـــرحى ياعمـرى الأسعـد

هنا التفعيلة قصيرة وتتكون من ضربتين اثنتين وهى تتكرر أربع مرات فى كل شطر (ثمانية فى البيت كله) وتحس بأن الايقـاع به شىء من السرعة . فاذا أخذنا بيتا آخر يتكون من تفعيلة أطـول (تتكون من ثلاث ضربات فى العادة) وجدنا الفرق واضحا رغم أن التفعيلة لا تتكرر أكثر من ثلاث مرات فى كل شطر .

أيها الفلك على وشك الرحيـل قف تمهل ! ان لى فيك خليـل

وانظر ثانيا الى التأثير الذى يحدثه عدد التفعيلات على موسيقى البيت . فى البيت التالى يتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات طويلة من نفس النوع أى من نفس البحر السابق :

يا ربيعى ما لأزهـــارك تـــذوى قبلما تشهـد أنـوار الحيـــاة

أما فى البيت التالى الذى ينتمى الى نفس البحر أى يستخدم نفس النمط الايقاعى أى نفس التفعيلة فانه يتكون من تفعيلتين فقط من كل شطر (أربع تفعيلات فى البيت كله) :

فى الأمـــاسى التقينـــا وعـــلى النســم مشينــا

وهذا ما يسميه العروضيون « مجزوءا » ـ وتأثير حذف تفعيلتين من البيت واضح .

ثم انظر ثالثا الى نوع الايقاع فى الأبيات التى تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة أو ما يسمى حاليا بالبحور الصافية . لقد رأينـا هذا فى المثال الأول (يانجمى يانجمى الأوحد) حيث يعتمد البحر

على أقصر تفعيلة ممكنة ، ورأيناه فى المثال الثانى (أيها الفلك) حيث نجد التفعيلة أطول بكثير • ولننظر الى مثال ثالث (من بحـر آخــــر) •

جن على جن وان كـــانوا بشر   كأنهم خيطوا عليهـــا بالابر

أو خذ مثالا من بحر رابع :

سنــون تعاد ودهـــر يعيـــد   لعمرك ما فى الليـــالى جديد

أو من بحر خامس :

رقد السحاب على الجبال ولم يزل   متثـــاقلا متكـــاسلا وسنانـــا

ثم قارن هذه الموسيقى بموسيقى الأبيات التى تتنوع فيهـــا وحدة الايقاع بحيث تتكون من تفعيلتين مختلفتين عن هذه جميعـــا بل وتختلفان فيما بينهما ـ فالأولى قصيرة والثانية طويلة وهما تشكلان « الوحدة » التى تتكرر أربع مرات فى البيت أى مرتين فى كل شطر حسب ما رمزنا بـ (ق + ط) + (ق + ط) فى كل شطر :

تداركتما عبسا وذبيان بعد ما   تفانوا ودقوا بينهم عطر منشـــم

أو خذ بيتا من بحر آخر يتبع نفس القاعدة ولكنه يستخدم تفعيلات مختلفة ـ فالوحدة فيه تتكون أيضا من تفعيلتين الأولى طويلة والثانية قصيرة هكذا (ط + ق) + (ط + ق) :

ما فى المقام لذى عقل وذى أدب   من راحة فدع الأوطان واغترب

ثم انظر الى التركيب (ما اسميناه بالتشكيل) ـ أى التركيبة التى رمزنا لها بالمعادلة ط + ق + ط فى كل شطر • بحيث يكون كل شطر وحدة ايقاعية مستقلة تتكون من تفعيلة طويلة تليها تفعيلة

أقصر منها ثم تأتي التفعيلة الأولى · وبحيث يتكون البيت كله من وحدتين موسيقيتين فقط :

همت الفلك واحتواهـا المـاء وحداهـا بمن تقـل الرجـاء

ومن نفس البحر :

اخرج الروض أطيب الثمـرات

هات ما شئت من قريضك هات

زهـرات تتيه بالغصن زهـوا

وغصـون تتيـه بالزهـرات

وقـد يعمـد الشـاعر الى وصـل الشطرين بحيث تحس بأن الموسيقى متصلة فى البيت كله :

وسهيـل كوجنة الحب فى اللـون وقلب المحب فى الخفقان ·

مستبد كأنه الفارس المعلم يبدو معارض الفرسان

وهكذا نرى أن الشعر العربى يتمتع بحرية كبيرة فى الايقاع ـ أى في الأوزان والبحور الى جانب ما يهيئه الزحاف (أى التعديل فى شكل التفعيلة باسكان حرف متحرك أو تحريك حرف ساكن أو حذفه) من حرية فى الموسيقى بحيث يستطيع الشاعر أن يطـوع موسيقاه لمقتضيات الايقاع النفسى لتجربته · فالموسيقى ليست قوالب جامدة · وليس أدل على ذلك من الزيادة أو النقصان فى الضربات فى بعض التفعيلات والتى لجأ اليهـا كثير من المجددين على مدى تاريخ الشعر العربى الطويل · ولا شك أن الثراء الذى تحفل به أنغام النظم العربى وتنوعها يتيح للشـاعر المقتـدر أن يبدع أشعاره فى

ايقاعات متفاوته لا أعتقد أن الشعر الأوربى يتحلى بها • فماذا فعل الشعراء المحدثون ؟

كانت أول مشكلة ولا شك هى القافية لأن الحفاظ على قافية واحدة على مدى أبيات كثيرة يستلزم جهدا مضنيا والماما كبيرا بالمعجم العربى أى يتطلب ذخيرة من الألفاظ قد لا تتوافر للشاعر فى هذا العصر ثم هى اذا توافرت فقد تشمل على الغريب والحوشى مما لا يحسن استخدامه فى شعر موجه الى جمهور أبناء القرن العشرين •

ولذلك فقد دعا الشعراء المحدثون الى عدم الالتزام بقافية واحدة فى القصيدة وتنويعها خاصة فى الأشكال الجديدة من الشعر العربى وبخاصة فى المسرحية (وقد فعل هذا شوقى فى مسرحياته) أما المشكلة الثانية فقد رأى المحدثون ان الشكل التقليدى رغم ثراء موسيقاه يوحى بالانتظام الشديد ومن ثم فقد قالوا انه يحبس أو يقيد جميع التجارب النفسية للشاعر أيا كان شكلها فى نمط واحد من الأبيات المتساوية فى الطول والايقاع أى يفرض عليها نسقا ونهجا مسبقا يمكن أن يؤدى الى طمس بعض المشاعر أو أن يحول دون تصويرها تصويرا دقيقا • ولذلك فقد لجأوا الى التفعيلة الواحدة باعتبارها الايقاع الذى يمكن تكراره بحرية أى دون التقيد بعدد معين فى كل بيت مع التوسع فى الزحاف وفى حرية استخدام أجزاء من التفعيلات بدلا من التفعيلة الكاملة وقد نجح الموهوبون من الشعراء فى استخدام هذا اللون الجديد وأثبتوا قدرتهم على ابداع شعر تقليدى وشعر حديث بنفس الجودة فبرزت أسماء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى وجيلى عبد الرحمن وغيرهم من الرواد واستقبلهم العالم العربى استقبالا حافلا وعلى مدى سنوات طويلة بدا أن الشعر

العربي قد ولد ميلادا جديدا لم يشهد مثله منذ أن توفى حافظ وشوقى (١٩٣٢) ـ وفعلا ازداد عدد الشعراء وتنوع انتاجهم من الشعر الغنائى (حسب تعريفنا له فى البداية) وانضم اليهم فى السبعينات عشرات على مدى العالم العربى ممن ينشرون فى الصحف ويتلقف القراء دواوينهم وينتظرونها بلهفة ولا داعى بالطبع لذكر اسمائهم ٠

ولكن لابد من تحذير قارىء هذا الكتاب من أن اليسر الذى يتسم به الشعر الحديث خادع فى الحقيقة ٠ فالشعر الحديث موزون وان تحرر من تقسيمات الأوزان الثابتة القديمة ٠ ولذلك لابد من ايراد بعض الأمثلة ولتكن جميعا من ديوان الراحل صلاح عبد الصبور٠ فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » تطالعنا بعض القصائد ذات الموسيقى المنوعة أى التى لا تلتزم بوحدة التفعيلة وتقدم ما يوحى بالموسيقى المنتظمة التقليدية مثل قصائد (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) و (سوناتا) و (الرحلة) و (الوافد الجديد) و (الاله الصغير) و (سرداب) ـ ولنضرب لها مثلا من قصيدة الوافد الجديد :

وأنا جاهد لغوب
أتهادى الى الأبد
نحو قصر من الرمال
وقلاع من الزبد

فى كل شطر تفعيلتان مختلفتان بحيث تتكون الوحدة الايقاعية منهما وتكرر فى كل بيت ٠ ولكن معظم القصائد فى هذا الديوان تعتمد وحدة التفعيلة ولنأخذ مثلا قصيدة شنق زهران وقد كانت محببة الى نفس الشاعر رحمه الله (اذ أعجب بها الدكتور لويس عوض عندما نشرت أول مرة) :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن الى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل يالله !

كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

الواضح أن عدد التفعيلات يتفاوت من بيت الى بيت كما يلى : ٣ ــ ٥ ــ ٢ ــ ٣ ــ ٤ ــ ٣ ولكن الشاعر لا يلتزم بهذه « الحرية » فى سائر القصيدة فنجده عندما تقتضى التجربة الشعرية يحافظ تقريبا على نفس العدد :

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التى تحرق حقلا

ورأى النار التى تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران الى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما سورة حقد فى الدماء

ربما استعدى على النار السماء

فكل بيت يتكون من ثلاث تفعيلات فيما عدا الأول الذى يتكون من تفعيلة واحدة والثامن الذى يتكون من تفعيلتين والواضح أن القافية تختلف هنا اختلافا كبيرا عما اعتدناه فى الشعر العربى التقليدي ولا تكاد تحتاج الى تعليق ·

(٤)

ولقد نجح المحدثون فى ابداع شعر غنائى حديث من عدة أنواع أهم نوع هو القصيدة التركيبية أى التى تقوم على « تعدد الأصوات » أو ما يسمي « البوليفونية » في الموسيقى ولنشرح هذا الكلام : قلنا ان الشاعر فى القصيدة الغنائية يركز على لحظة واحدة تتجمع فيها انفعالات التجربة النفسية التى عاناها وقد كان الشعراء فى الماضى يميلون الى تجريد هذه اللحظة وتنقيتها حتى لتصبح حزنا خالصا أو فرحا خالصا أو قلقا أو املا أو شكوى الخ · وكان الشاعر فى القصيدة التقليدية يعرف ما يريد أن يقوله وينحصر جهده بعد ذلك فى عمليات الصياغة اللغوية والبناء الفنى - فهو حين يكتب قصيدة يبكى فيها عزيزا فقده فهو يبكيه فحسب وهو حين يذكر الماضى ليتحسر عليه فهو يتحسر عليه فحسب وهذا ما نعنيه بالصوت الواحد · أما فى الشعر الحديث الذى بدأ فى أوربا فى القرن العشرين فقد أدخل الشعراء فى الشعر الغنائى أصواتا أخرى نتيجة لادراكهم أن التجربة البشرية معقدة وأن ما يسمى بالعاطفة يتضمن عدة عواطف في الوقت نفسه ولذلك فبدلا من التنقية قدموا لنا العاطفة فى صورتها المركبة حتى لكأننا نسمع عدة أصوات قد تتناقض فيما بينها لما يدف فى ثناياها من مشاعر متباينة · أى أن هم الشاعر أصبح ينصب على التجربة بكل ما فى غضونها من أحاسيس بدلا من تجريد احساس واحد للتعبير عنه ·

ورغم الصورة التقليدية الخادعة من ابتداء بالنسيب ثم تدرج الى الموضوع الاساسى أو التفرع منه فان العاطفه فيهـــا صافيـــة فالمدائح النبوية التى أبدعها شوقى مدائح خالصة وأشعار حـافظ ابراهيم الوطنية أشعار وطنية خالصة ، وكذلك كانت خمريات أبى نواس وزهديات أبى العتاهية الخ وكذلك كانت أشعار الأوربيين على مدى تاريخ الشعر الغنائى وليس فقط فى القرن الماضى (نقول هذا لأن ثورة المحدثين كانت موجهة أساسا ضد شعراء القرن التاسع عشر) • وحتى عندما يصور شوقى فى مسرحياته مشاعر الشخصيات فى المواقف الدرامية (أى التى تنبع من الصراع وتصب فيه) فانه يصفيها وينقيها جريا على عادته فى الشعر الغنائى • فعندما تخاطب كليوباترا الحية التى تموت بسمها فهى تتخذ صورة الملكة الفخورة المعتدة بنفسها ولا تراودها أية مشاعر سوى الكبرياء • فهى لا تتردد ولا ترى فى الموت رهبة ولا تخشاه • ان شوقى يصورها تصويرا أسطوريا يقترب بها من أبطال الملاحم ويبتعد بها عن أبطال المأساة (أو من يسمون بالأبطال التراجيديين) • فالبطل الملحمى بطل خالص نصفه بالأسطورية لأنه يمثل فكرة ما ويرمز لمثـل أعلى أما البطل المأسوى (أو التراجيدى) فهو انسان كامل تدف بين جوانحه مخاوف البشر ويخطىء مثل البشر ويخاف الموت مثل البشر ! ولكن كيلوباترا لا تخامرها أية مشاعر من هذا النوع : انها تريد أن تموت مثلما ماتت الزبـاء صائحة « بيدى لا بيد عمرو » ـ ولذلك فـان شوقى يهتم فى تصوير لحظة انتحارها بمعنى هـــذه اللحظة لـكل انسان بدلا من استكشاف معناها للشخصية نفسها • اننا لا نشهد تجربة شعورية مركبة (انظر الباب الأول) ولكننا نشهد تجريدا لمعنى واحد من معانى التجربة الشعورية التى لم يتمثلها شوقى • والأرجح أنه كان يريد لحديث كليوباترا أن يشتمل على الحكم التى

يرددها الناس من بعده (وقد يشفى العضال من العضال) أكثر من أن يكون تصويرا وتجسيدا لأخطر لحظة فى حياة ملكة ـ لحظة موتها . ولذلك فان المشاعر التي يصورها حديث كليوباترا ومطلعه .

هلمى الآن منقــذتي هلمى

وأهلا بالخلاص وقد سعى لى

مشاعر متجانسة ـ وهي تنبع جميعا من صوت واحد لا من عدة أصوات (قد تختلف فيما بينها وقد تتصارع) .

وكذلك نرى مجنون ليلى فى مسرحية شوقى فهو محب خالص يتطلع الى المستقبل أو يذكر الماضى أو يصف الطبيعة أو يتغزل ، وقد انفردت بكل عاطفة قصيدة صغيرة ينتظمها بناء المسرحية الكبير . أى أن تجربة المجنون في المسرحية قد تحولت الى عاطفة مبسطة أو عدة عواطف مبسطة مما يرتبط عادة بتجربة الحب ـ سواء منها الغيرة أو القلق أو الشوق أو الوحشة الخ .

ومن قبل شوقى كان البارودى واضحا وضوح النهار فى تفرد الصوت ، وحدبا على الأبيات التى تجرى مجرى الأمثـال : (ومن كانت العلياء همة نفسه فكل الذى يلقاه فيها محبب) وذلك فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها :

سواى بتحنان الأغاريد يطـرب

وغـيرى باللذات يلهـو ويلعب

وكذلك كان حافظ متفرد الصوت حين يخاطب الانجليز :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا

واطمسوا النجمواحرمونا النسيما

وقس على هذا غيرهم من الشعراء المجيدين فى تلك الفتـــرة وحتى مولد الشعر الحديث ٠

والواقع أن تفـرد الصـوت من الملامح الكلاسيكية فى الأدب العالمى ويبدو أن الشعراء المحدثين فى أوربا ابتداء من الحركة الرمزية فى فرنسا فى القرن ١٩ وانتهاء بشعراء الحرب العالمية الأولى ـ وهم الذين ثاروا على تجريدات الرومانسية وتعميماتها وتهويماتها وأرادوا للشعر صلابة التجربة الحسية ـ قد غمطوا الرومانسية حقها عامدين أو غير عامدين اذ أن شعر التجربة وتعدد الأصوات قد ولد حقـــا وصدقا على أيدى الرومانسيين ٠ ولنضرب الآن المثل على تعـــدد الأصوات وتأثيره فى القصيدة العربية الحديثة من ديوان صـــلاح عبد الصبور :

اغنيـــة للقـــاهرة

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا
لقاك يا مدينتى أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت
الى الشوارع المسفلته
الى الميادين التى تموت فى وقدتها
خضرة أيامى ٠٠
وان ما قدر لى يا جرحى النامى
لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع الهامى
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه ..
والزيت والأوشاب والحجر
عظامى المفتته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر
لقاك يا مدينتى يخلع قلبى ضاغطا ثقيلا
كأنه الشهوة والرهبة والجوع
لقاك يا مدينتى ينفضنى
لقاك يا مدينتى دموع
أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء
اذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه
أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ..
ان أراد أن يصارح
أهواك يا مدينتى ...

أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك
وأن طيرى الأليف طار عنى
وأننى أعود ، لا مأوى ، ولا ملتجأ
أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذابك ...

التجربة هنا هى عودة الشاعر الى مدينته « بعد شهر من التجوال » كما يقول لنا وهو يستخدم فى البداية لفظ لقاء ليوحى باللقاء بين محب وحبيبته ولكننا سرعان ما ندرك أنه لقاء عاصف (كما يقولون) فقلبه مفعم بعدة عواطف معا ينتظمها خيط «مواجهة» مدينته . والمواجهة تتم فى اطار هيكل استعارى كبير هو ما أسميناه فى الفصل الأول بالرؤية الاستعارية أو الرؤية الفنية . وتتفرع منه خيوط أفكار وصور (وهى ما أسميناها بالتيمات) تتضافر وتتقابل وتتضاد على مدى القصيدة حتى تكتمل التجربة وتكتمل معها القصيدة التى تقوم على التركيب والمفارقة كما سنرى .

يبدأ الشاعر بصورة جسورة وهى تيمة الحج . فالاستعارة الأولى تجعل من لقاء الشاعر بالمدينة لقاء مع أرض مقدسة يحس فيها بانتمائه الروحى . أى أن الحج هنا رحلة الى المصدر أو المنبع الروحى أيا كان المكان (فأينما تولوا فثم وجه الله) . والمبكى كلمة توحى بمن يسلم نفسه لله لحظات فيذكر ضعفه وينهار باكيا ـ أى أنه ليس بالضرورة حائط المبكى ولكنه أى مكان يحس فيه الانسان ذلك الاحساس ولكننا ما نكاد نتلقى هذه الاستعارة وقبل أن يطورها الشاعر تدخل تيمة أخرى هى تيمة الأسى والأسى هنا احساس رقيق يوازى ما يسمى فى اللغات الأجنبية « بالحزن الشاعرى » لأنه يتضمن

فى هذه القصيدة خيطا قدريا فى صورة الأغلال التى لا فكاك منهـا والتى يقبل عليها الشاعر راضيا · فهو يقدم على الفور صورة مفارقة فنية تطور هذه التيمة اذ تتحول ظلمة المطار فى عين ذهنه الى وهج باهر ووقدة ظهيرة تحيل الأخضر يابسا ، وفى نفس الوقت تتحـول الهاجرة الحارقة الى ينبوع للروح (ينبوع الهامى) ينهل منه الشاعر ليروى لهبته (روحى الظامى) ـ فهذه المفارقة أى هذا التناقض بين الصورتين هو الذى يولد ما يسمى فى الشعر الحديث بالتوتر الفنى ـ والشاعر يقبل هذين العنصرين من عناصر التجربة أى صورة النار وصورة المـاء معا لأنهما يمثـــلان قـــدره (ما قدر لى) ـ (قدرت للفؤاد) ·

ولكن الشاعر لا يتوقف عند مفارقة الأخضر واليابس ، اذ ما يكاد يفرغ من صورة الينبوع ـ البيت ١٢ ـ حتى يدفع الينا بصورة أخرى تطورها بمفارقة أخرى · فالأبيات من ١٣ ـ ١٩ تقدم لنـا صورة موت يفضى الى حياة ، يستعين فيها الشاعر بأسطورة ايزيس وأوزوريس ، فبعد أن تقطعت (تفتتت) أوصاله وبعثرت جمعتهـا ايزيس (حين يلم شملها تابوتى) بعد رحلة طويلة فى النيــل · واستخدام الأسطورة شائع فى الأدب العالمى ويعتبر من الطـــرائق الفنية المألوفة باعتباره لونا من الاستعارة · ولكن هذه الاستعـارة ليست مقصورة على الموت والحياة فهى توحى بالتوحد بين الانســـان ووطنه وذوبانه فيه (وأن أذوب آخر الزمان فيك) كما تجعـــل من القاهرة رمزا لكل مصر · وهذه الأسطورة الاستعارية هى التيمة الثالثة التى تتفرع من التيمتين الأوليين ·

ومن البيت ٢٠ حتى ٢٣ يصور الشاعر مشاعر لا يدرى كنهها هو نفسه ولا يجد لها الا ما يسميه النقـــاد بالفورة الانطباعية أى تقديم عدد من الانطباعات السريعة اللاهثة المتلاحقة التى ما تلبث

أن تهدأ وتخمد ـ فنحن نواجه فجأة لحظة خوف رهيب ـ لحظة رعب لا يفهمها الشاعر نفسه فيحاول أن يجد لها تفسيرا في تشبيه غريب لا يعدو أن يكون تعقيدا لأنه ليس أقل غموضا منها (كأنه الشهوة والرهبة والجوع) ـ واستخدام المجردات هنا استخدام رومانسي ولكنه في نطاق التشبيه يحدث تأثيره لأنه يمثل محاولة من الشاعر لإدراك كنه هذا الاحساس الغامض · وسريعا ما تهدأ الثورة وتتحول الى دموع !

ولكننا منذ البيت ٢٤ وحتى نهاية القصيدة ندخل مرحلة جديدة ـ أولها صورة المحب الذى فاض به الحب حتى جعله يغفر كل شيء بل ولا يلجأ الى لغة الألفاظ على الاطلاق · ان الدموع في آخر الجزء الثالث من القصيدة تتحول هنا الى دموع انفعال باطنى فالصوت يحتبس والحلق يشرق بالبكاء دون أن يبكى · وتكرار كلمة « أهواك » هنا تأكيد لهذا الحب غير المفهوم فالشاعر لا يعرف سر هذا «الهوى» لأنه يرى في الواقع صورا تتناقض معه وكان ينبغي أن تلغيه ـ ولذلك تقدم لنا الأبيات الأخيرة لمسات واقعية من حياة الشاعر وما فعلته المدينة به ومع انتهائها تكون المفارقة الأخيرة قد اكتملت ـ وهي مفارقة الحب الذى لا مبرر له وهو الحب الذى يوحي الشاعر بأنه الحب الصادق ، كأنه حب الأم أو الأب ، ولا شك أن صورة الوطن مرتبطة بهذا الحب الفطرى الذى لا يمكن فهمه أو تبريره ·

القصيدة لا تقدم اذن صورة واحدة للمدينة أو للمشاعر التى تنتاب من عاد اليها بل عدة صور وكلها تقوم على التناقض ويؤدى بعضها الى بعض داخل نسق شعورى موحد حتى أننا لا نستطيع أن نحذف منها أي جزء دون أن تختل التجربة · وهذه التيمات المتعددة هى التى تكون ألحان القصيدة التى تتفارق فتتناغم ومن ثم تمثل ما أسميناه بتعدد الأصوات · وتمثل القصيدة أيضا ما انتهت اليه

الاستعارة على أيدى الشعراء المحدثين اذ لم تعد صورة يستعان بها على الايضاح أو تستخدم للزخرفة ولكنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعورية التي تمثل أساس التجربة الشعرية ٠

ويتضح من هذه القصيدة أيضا ما انتهى اليه الشعر الحديث من الاصرار على وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيت ـ فالأبيات هنا متداخلة مترابطة من ناحية المبنى والمعنى ٠ أما القافية فهى غير موجودة بالمعنى التقليدى ولكن لها وجودا من نوع آخر لأنه يعتمد على الوظيفة الجديدة التى تقوم بها فى الشعر الحديث ٠ فالقافية تربط البيتين الأولين اللذين يضمان التيمتين السائدتين فى الجزء الأول من القصيدة ـ وبعد ذلك لا يستخدم الشاعر أى قافية ليؤكد الوحدة اللغوية فى الجملة التالية الممتدة من البيت الثالث حتى البيت السابع ٠ اذ أن القافية كان يمكن أن توقف القارىء دون مبرر عند آخر البيت أى فى منتصف العبارة ولا شك أنه يستعين على هذا أيضا ببحر يسير أقرب ما يكون الى الحديث العادى (غير الموزون) أو النثر حتى يصرف انتباه القارىء الى الصورة الشعرية ٠ ولكنه يعود الى القافية فى الأبيات ٧ ـ ٨ ـ ١٠ ـ ١٢ لتوحيد صورة المفارقة فى أن يكون اللقاء هاجرة وينبوع ارتواء ومصدر الهام فى الوقت نفسه ـ وهلم جرا ٠

ولابد قبل أن نختتم هذا الفصل أن نقول ان الشعر الحديث ليس ولا يمكن أن يكون بديلا عن الشعر العمودى ـ وتعدد الأصوات ليس بديلا عن الصوت الواحد ٠ اذ أن صدق التجربة النفسية الذى يضمن صدق التجربة الفنية ممكن فى أى شكل يختاره الشاعر والشكل يصنعه الشاعر ويختص به مثل الأسلوب ٠ فهو ابن للتجربة الفنية ، واذا كان الشكل الجديد يتيح للشاعر مزيدا من الحرية فى تصوير تجربته النفسية واخراجها فانه قد جمد على أيدى كثير من الأدباء

والمقلدين الذين يستقون تراثهم وتقاليدهم الفنية من الشعر الحديث لا من تراث العربية الحافل · وهذا يفسر قلة عدد الممتازين من الشعراء العرب اليوم فاذا افترضنا أن ثمة مائة ممن يجيدون كتابة الشعر الحديث في مصر فلن نجد من بينهم عشرين يتميزون ويبرزون بأصالتهم وصدقهم الفنى - وهو عدد جد قليل فى بلد تتكلم العربية وتكتبها وتدرس بها وتقرأ - ويزيد عدد سكانها على الأربعين مليونا · وينطبق نفس المنطق على من يكتبون الشعر التقليدى · فالشاعر انسان موهوب حباه الله طاقة فذة على الاستجابة للتجربة والأحاسيس البشرية وموهبة نادرة على استخدام اللغة لبلورة هذه التجربة وتلك الأحاسيس فاذا لم يتوافر له فى صباه اتقان اللغة التى يكتب بها واكتمال عدته الفنية لم يستطع أن يخرج لنا شعرا أصيلا واقتصر على التقليد والمحاكاة وكم من حساس موهوب قعد به ضعف آلته عن الترقى فى درج الشعر الحقيقى ·

الباب الثالث

النثر

الفصل الأول

القصة القصيرة

(١)

عندما تذكر القصــــة ينصرف الذهن الى القصـــة القصيرة باعتبارها النوع الأكثر شيوعا فى بلادنا اذ توسع الصحف والمجلات أبوابها لها ، وهى قصيرة حقا ومن ثم تتيح للقارئ أن يقرأها بل ويستمتع بها فى وقت يختلسه من مشاغل الحياة من حوله . ولكن القصة القصيرة ليست فى الحقيقة سوى فن أدبى حديث لم يعرفــه أجدادنا الأولون رغم أنهم عرفوا صــورا كثيرة من الفــن القصصى كان أقدمها ــ كما رأينا ــ هو الملحمة ــ وكان مع الملحمة فنــون كثيرة من الشعر القصصى اندثر معظمها ولم يبق الا البــالاد الذى سبق الحديث عنه ــ وربما قليل من الرومانســـات التى تولاها الأدباء فى عصر النهضة رانكبوا عليها تشذيبا وتهذيبا حتى فقدت معظم خصائصها الأولى . وربما كان للعرب فن من الشعر القصصى لم يصـــل الينا ــ ولكن عنصر السرد الذى تشتمل عليــه بعض القصائد القديمة مثل المعلقات يدل على ذلك وان لم يرجحه .

ولنبدأ فى البداية فنسأل ما المقصود بلفظ قصـــة ؟ المعنــى الاشتقاقى واضح فهو من قصص الأثر أى تتبع المسار من ثم رصد

الأحداث • ولا شك أن العرب قد عرفوا نوعاً ما من القصص التى تناقلها الرواة ـ وربما تضمنت الخرافات والأساطير حتى اذا أتى الاسلام كانت الكلمة قد اكتسبت معناها المألوف واستخدمها القرآن فى المعنى الأول (وقالت لأخته قصيه) والمعنى الثانى (ولما جاءه وقص عليه القصص) معا • ولكننا سنعرض للون من القصص لا يكتب شعرا بل يكتب نثرا فمتى ولد هذا الفن ؟ ربما كان المنشأ مرتبطا بالمعنى القديم فى كل اللغات والذى ينحصر فى رواية الأحداث التى وقعت ـ أى أنه ارتبط بالأخبار والسير • والكلمة بعد فى اللغات الأوربية مرتبطة بالتاريخ وتعود فى أصلها الى الكلمة التى تعنى التاريخ باليونانية) • ولكننا نناقش فنا أدبيا لا يتناول التاريخ ولكن يقدم أحداثا متخيلة ـ أحداثا لم تقع مطلقا وان كان من الممكن أو من المحتمل أن تقع ـ فمتى بدأ هذا الفن النثرى ؟

قبل أن نحاول الاجابة على هذا السؤال ـ لابد أن نجمل ما سبق أن قلناه من خصائص ذات أهمية بالغة على بداهتها أولها أن القصة فن أدبى منثور ، وثانيها أنه يتناول أحداثا لم تقع وثالثها أنها تتضمن أو تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث •

أما متى ولد هذا الفن النثرى فالواضح أنه لم يولد مرة واحدة ولكن سبقته صور متعددة تشترك فى هذه الخصائص الثلاث ـ فالحكاية الشعبية صورة من الصور الأولى ، والأسطورة صورة أخرى ، وقس على هذا النوادر والملح والطرف ـ وخاصة المختلقة منها ـ والأمثال (أى الحكايات الرمزية التى ربما اندثرت فلم يبق منها الا العبرة أو المثل) وحكايات الطير والحيوان وهلم جرا • فالانسان ينزع بطبعة الى القص ، وهو يحاول اسباغ معنى على الأحداث اليومية أو يحاول أن يمنطقها أو يجد بينها رابطا يجعل منها سلسلة متصلة الحلقات • كما يحاول أن يجعل من حياته

قصة او عدة قصص ، ويحـاول أن يربط بين هذه القصص وبين الشاعر والأفكار التي يستخلصهـا من حياته ، فاذا وجـد الاديب ذو الخيال الخصب استطاع أن يبدع أحداثا مشابهة أو مناقضـة للأحداث التي تمر به أو التي سمع بها بحيث ترضى لدى السامع (أو القارئ فيما بعد) هذه الرغبة الى ادراك المعنى وبحيث تشبع نهمه الى رؤية الأحداث التي تجسد مشاعره وأفكاره ٠

وقبل أن نمضي لابد من تلخيص العنصرين اللذين عرضتهمـا الفقرة الأخيرة وهما (رابعا) منطق التسلسل للأحـداث والـربط بينها و (خامسـا) اسباغ المعنى على الأحـداث أو النزوع الى استخلاص معنى منها ٠

ولكن الفن القصصي المنثور لم يكن ليبدأ الا مع بداية فن النثر الأدبي الذى اقتصر في البداية على كتابة الأخبار والسير ، وكتابة الرسائل وكتابة الخطب ٠ أى أنه كان مرتبطا بالواقع والتاريخ ٠ ولذلك خاف الكثيرون من الأدباء من اللجوء الى الخيال خشـيـة أن يشك الناس في صدق رواياتهم للأخبار ، وكانوا اذا أرادوا كتابة قصة خيالية زعموا أنها قد وقعت حتى لا يرفض الناس روايتهم فيصبحوا سندا غير معتمد ٠ ولهذا كثر ما يسمى بالكذب وكثرت الروايات الكاذبة أو ما أسماه الدكتور طه حسين أيضا بالنحل ـ أى الروايات المنحـولة وهى التي ألفت فيما بعـد ثم نسبت الى قائلين لم يقولوها أو فاعلين لم يفعلوها وربمـا كانت البـداية الحقيقة هي المقامة ـ مقامات الحريرى وبديع الزمان ـ اذ أنهـا حققت لأول مرة في النثر العربي شرط الخيال الذى يقبله القارئ باعتبـاره خيالا (أو ما يسميـه كولريدج « الامتناع الارادى عن التكذيب » أى أن تمتنع طائعا مختارا عن تكذيب ما تسمع) ٠

ولكن القصص الشعبي في العالم العـربي قد ازدهر دونمـا

ضابط أو رابط ، وأتخذ صورا مختلفة وأثر فى العصور الوسطى على الفن القصصى فى أوربا فازدهرت الحكايات الشعبية وان لم يحفظ لنا التاريخ منها الكثير (لأنها مكتوبة أو مؤلفة نثرا والنثر لا يمكث فى الذاكرة مثل الشعر) . والأرجح أن قصص ألف ليلة وليلة العربيه التى ذاعت لدينا فى القرن العاشر الميلادى لم تتخذ صورتها الحالية حتى عصر النهضـــة ومن هنا جاء تأثيرها الكبير على الفن القصصى فى أوربا الذى اتخذ فى بدايته صورة الحكاية البسيطة . ولكن مع انتشار الطباعة والقراءة والكتابة بدأت القصة المنثورة تأخذ مكانها الى جانب القصة الشعرية بل بدأت تحل محلهـا وبدأ الشعر القصصى يتراجع ، وبدأ الشعراء يركزون على الشعر الغنائى والشعر الدرامي .

أما القصة القصيرة بصورتها الحديثة فلم تولد الا مع الصحافة التى ازدهـــرت فى القـــرن التاســـع عشر وبالذات على أيدى (ادجار الن بو) الأمريكى الذى عمل ناقدا صحفيا وكاتبـا طول حياته . وتعريفه للقصة القصيرة مشهور ولا بأس من تلخيصـه وشرحه قبل أن نمضى الى سائر ملامح القصة القصيرة فأول ما يقوله (بو) (وكان ذلك فى معرض نقده للقصص التى كتبها هوثورن بعنوان حكايات تروى للمرة الثانية) هو أن القصة ينبغى أن تكون قصيرة حقـــا أى ألا تستغرق أكثر من ساعتين فى قراءتهـــا (من نصف ســـاعة الى ساعة أو ساعتين) ـ ولكن هذا التحديد الزمنى قديم والتحديد الحديث (الذى يذهب اليه معظم النقـــاد) هو أن يتراوح طولهـــا بين خمس صفحات وثلاثين صفحة ـ فاذا قصرت عن خمس صفحات صارت « أقصوصة » ـ وهو نوع أدبى ذاع فى بلادنا مثلما ذاع فى العالم مع الصحافة والاذاعة ـ واذا زادت عن ثلاثين صـــارت رواية قصـــيرة . ولكن هذا التحديد أيضا غير

دقيق وكثيرا ما تطول القصـــة عن ثلاثين صفحة وتحتفظ بكل الخصائص المهمة للقصة القصيرة • فما هى هذه الخصائص ؟

ان أهمها على الاطلاق فى رأى (بو) هو وحدة الانطبـــاع او وحدة التأثير أى أن يكون لها تأثير واحد مهما تنوعت عناصر المادة التي تتناولها أى أنهـــا تقترب فى هذا من الشعر الغنائى الحديث اذ أن القصيدة الواحدة تقدم انطباعا عاما واحدا مهما تعددت أصواتها وذلك لنفس السبب وهو أن القصة القصيرة ـ كما يبين (بو) فى تعريفه ـ تعالج موقفا واحدا لفـرد واحد أى لشخصية واحدة ـ والشاعر يمكن ان يكون هذه الشخصية أو أن يبنى القصيدة على الشخصية التى يتحدث بلسانها • وتركز القصة القصيرة مثل القصيدة الغنائية على لحظة زمانيـة واحدة رغم كل السرد الذى تتضـمنه وتلك هى لحظة التنوير أى اللحظـة التى يكتمل فيها معنى القصة • ولكن القصة تختلف عن القصيدة اختلافا جوهريا وهى أنها عادة ما تقوم على ما جـرى العرف على تسميته بالحدث الواحد أى الفعل الواحد ـ والفرق بين الحدث والحادثة هو الذى يميز القصة القصيرة عن الحكاية ـ فكيف ذلك ؟

الحدث أو الفعل فى القصـــه القصيرة فعل انسانى وارادى مثلما هو الشأن فى الدراما أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلا لا اراديا أو من صنع المصادفة أو الأقدار ـ أى أنه اذا صـدم سائق سيارة بسيارته رجلا عن طريق الخطأ كانت هذه حادثة أما اذا تعمد أن يصدمه سواء صـدمه فى الحقيقة بعد ذلك أم لا كان ذلك حدثا أو فعلا • ولكن لماذا نضع هذا التفريق (رغم أن المعنى الاشتقاقى للكلمتين فى العربية لا يوحى به) ؟ السبب هو أن الارادة تستخدم فى القصة القصيرة وسيلة للكشف عن جانب من جوانب الشخصية بل أن الحدث هو الوسيلة الأولى للقصـــة • وقبل أن نمضى فى

توضيح ذلك يجمل بنا ايجاز الملامح التى حددناها فى سياق هذه المناقشة واضافتها الى الملامح الخمس السابقة) وهى سادسا : القصر سابعا وحدة الانطباع ثامنا وحدة الفاعل الفرد ووحدة الموقف واللحظة ــ تاسعا قيامها على الفعل أى الحدث عاشرا الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير ·

أما كون الحدث الوسيلة الأولى للقصة فمعناه أن كل قصة ينبغى أن تشتمل على موقف انسانى يتطور نتيجة لفعل ارادى ــ وقد يتكون الفعل من حركة مادية أى عمل ملموس وقد يتكون من حركة نفسية أى اعتزام وقصد يتطور حتى يصل الى لحظة التنوير · وأما الموقف الانسانى أو تعريف الموقف فى الفن عموما فهو تواجد عدة قوى مادية أو معنوية تتجاذب وتتصارع ــ ويكون حل هذا التجاذب أو الصراع رهنا بالفعل الارادى · ولذلك نجد أن أشد القصص تماسكا أى أشدها احكاما من ناحية البناء هى تلك التى تتحرك فيها الأحداث أو الوقائع تبعا لقوى الانسان لأن هذه القوى هى التى تربط بين أجزائها وتهبها فى النهاية معنى موحدا ــ أى وحدة الانطباع التى تحدثنا عنها ·

(٢)

والواقع أن هذا التحديد لملامح القصة القصيرة قاصر فهو ينطبق على النوع الأدبى الذى نشأ فى القرن التاسع عشر فى أوربا وامريكا ولم يعرفه العرب · والقصة القصيرة الحديثة قد تنوعت أشكالها حتى أصبح من الصعب رصد شكل ثابت لها · فاذا كانت الملامح السابقة تنتمى الى الشكل الكلاسيكى المنضبط والذى يقترب كثيرا من الدراما ويمكن أن نطبق عليه ما نطبق على المسرح الكلاسيكى من وحدات الخ ــ (أو ما يسمى بالقواعد الأرسطية ــ

نسبة الى أرسطو). فان ثمة أنواعا أخرى من القصص القصيرة التي تتمتع بمستوى فني رفيع وتحتوى على نظرات نفسية ثاقبة تثرى الوعى وتمتع الحس الجمالى دون أن تصدق عليها كل هذه اللاحظات .

هناك مثلا ما يسمى بالقصة الصورة - أو الاسكتش . وفيها ينحصر هم الكاتب في تصوير لقطة من لقطات الحياة لاستشفاف معنى باطن قد تمر به العين ولا تراه ، وتتكىء هذه القصة على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل اظهار المعنى الذى يرمى اليه الكاتب ، كما تراوح بين وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل أو تتضاد ولكنها تلتقى في النهاية عند لحظة التنوير - بل ان هذه اللحظة نفسها قد تكون مجرد اشارة وقد يوحى بها الكاتب دون أن يفصح عنها بحيث تبدو لنا النهاية مفتوحة اى أن القصة تبدو لنا دون نهاية .

وهناك أيضا ما يسمى بقصة الشخصية أى القصة التى يصور فيها الكاتب شخصية انسان فرد دون حاجة الى موقف حاضر ودون حاجة الى فعل حاضر ، ويمكن أن يكون تصويره نفسيا خالصا يعتمد على تيار الشعور أى على الأفكار التي تطوف برأسه دون انقطاع والأحاسيس التى تخامره على مدى فترة زمنية محدودة بحيث تبرز لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محدودة للكاتب أو فكرة أو موقف يزيد من وعينا أو يثرى مشاعرنا . وتعتمد مثل هذه القصة عادة على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية أكثر من اعتمادها على الوصف الخارجي والحركة الخارجية .

وربما كان أحدث نوع قصصى هو القصة الرمزية - وهذه تختلف عن القصة الرمزية التقليدية (أى القصص الدينى أو قصص الطير والحيوان) فى أنها تقدم حدثا واقعيا فى الظاهر ولكنه

يتعدى معناه الواقعى ليوحى بمعان أخرى قد تتعدد بتعدد القراء ·
فالرمزية هنا تعنى قدرة الحدث أو الأشيـــاء والشخصيـــات التى تعالجها القصـــة على تخطى حدود معناها الظاهر لترمز الى أشياء احرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصلى للحدث · وعادة ما تدور مثل هذه القصة حول تيمة انسانية شائعـة (الرحلة ـ البحث ـ اللقاء الخ) وعادة ما تكتسى هذه التيمة فى ثنـــايا القصـــة معـانى جديدة تخرج بها عن نطاق الواقع وتفسح المجال لمشـاعر القـراء وأفكارهم ـ وعادة أيضا ما يكون نسيجها ـ أى الوحدات أو الخيوط التى تنسج منها ـ غير محدد اللون مما يقترب به أحيانا من التجريد رغم صلابة الرمز وتجسيده ·

وتوضيحا لذلك سـنورد ثلاثة نماذج من القصص الحديثة · اولها للقصاص الأمريكى لانجستون هيوز (المتوفى عام ١٩٦٧) وهى تصور النوع الكلاسيكى الذى حددنا ملامحه أولا ، والثانية للكاتبة البريطانية الشهيرة فيرجينيا وولف (المتوفاة عام ١٩٤١) وهى تمثل القصة الصورة وتتداخل مع قصة الشخصية فى اتكائها على تيار الشعور ـ ومن ثم فهى تمثـــل نوعا نادرا من القصـــة القصيرة ، والثالثة للكاتب العربى الكبير نجيب محفوظ مـد الله فى عمره وهى تمثل القصة الرمزية خير تمثيل ·

« شكرا يا مدام »

كانت سيدة ضخمة وكانت تحمل حقيبة يد ضخمة تحتوى على كل شيء عدا المطرقة والمسامير ! وكانت الحقيبة تتدلى من كتفها بحزام جلدى طويل · وبينما كانت تسير وحدها والساعة تقترب من الحادية عشرة مساء اذ جرى صبى خلفها وحاول اختطاف حقيبتها · وانقطع الحزام حين شده الصبى من الخلف ولكن ثقل الصبى وثقل الحقيبة معا أفقداه توازنه وهكذا فبدلا من أن يولى الأدبار بأقصى سرعة (كما كان يتمنى) ، وقع على ظهره فوق الرصيف وارتفعت قدماه في الهواء · والتفت السيدة الضخمة وركلته ركلة مباشرة في مؤخرته ـ وكان يرتدى سراويل جينز زرقاء ـ ثم انحنت وأمسكت بتلابيب الصبى قابضة على فتحة قميصه وظلت تهزه حتى اصطكت أسنانه ·

وقالت السيدة : « وطى ! جيب الشنطة يا ولد ! حطها هنا »· كانت لا تزال تمسكه لكنها انحنت حتى تتيح له أن يأتى بحقيبة يدها ثم قالت : « هيه ·· مانتش مكسوف من نفسك ؟

كانت لا تزال تمسكه بتلابيبه ـ ورد الصبى « فعلا » ·

وقالت السيدة « عملت كده ليه ؟ »

وقال الصبى : « ماكنش قصدى »

وقالت ـ « كداب ! »

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض الى ما يجرى وظل البعض واقفا ·

وقالت السيدة ــ « اذا سبتك ، حتجرى ؟ »

ورد الصبى ــ « طبعا »

وقالت السيدة ــ « يبقى موش حاسيبك » . وظلت قابضة على قميصه .

وهمس الصبى « حقك على يا مدام أنا آسف .. »

ــ « كده كده ! ووشك وسخ ! أنا عايزه أغسل لك وشك ! مافيش فى بيتكم حد قال لك تغسل وشك ؟ »

ورد الصبى ــ « لأ »

ــ « يبقى لازم يتغسل الليلة » وانطلقت السيدة تسير فى الشارع وهى تجر الصبى المذعور خلفها .

كان يبدو فى الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة . ضعيف البنية ، نحيفا معروقا ، ويرتدى حذاء من الكاوتش وسراويل جينز زرقاء .

وقالت المرأة ــ « لو كنت ابنى كنت علمتك الصح من الغلط . خلينى بس أغسل لك وشك الليلة . انت جعان . ؟ »

وقال الصبى وهى تجره خلفها ــ « لا .. بس لو سمحتى سيبينى » .

وقالت السيدة « أنا كنت ضايقتك فى حاجة وأنا باعدى ع الناصية ؟ » .

وقالت السيدة ــ « ومع ذلك احتكيت أنت بى ! اذا كنت فاكر ان الاشتباك ده حيتفك بسرعة تبقى غلطان . حتشوف !

وســـاعة ما أخلص منـــك مش حتقدر تنسى مدام لويلا بيتس واشنطن جونز » ٠

وبدأ العرق يتصبب من جبهة الصبى وبدأ يحاول التملص من قبضتها ٠ وتوقفت السيدة جونز وجذبته بعنف حتى أصبح أمامها ثم أطبقت بيدها على رقبته واستمرت فى جره فى الطريق ٠ وعندما وصلت الى منزلها دفعت الصبى الى الداخل فعبرا الصالة ووصـلا الى غرفة ضخمة فى مؤخـــرة المنزل بها مطبخ صغير ٠ وأضاءت النور وتركت الباب مفتوحا ٠ وتناهت الى أسمـــاع الصبى أصوات ضحكات وأحاديث السكان فى المنزل الضخم ـ كل فى غرفتـه ـ وقد ترك بعضهم الباب مفتوحا فأدرك الصبى أنهما ليسا وحدهما فى المنزل ٠ وكانت السيدة ما تزال تطبق على رقبته فى وســـط الغـرفة ٠

قالت ـ « اسمك ايه ؟ »

وأجاب الصبى ـ « روجر »

« طيب ياروجر ٠ روح الحوض اللى هنـاك ده واغســـل وشك » ٠ وأخيرا أخلت سبيله ٠ ونظر روجر الى الباب ، ثم نظر الى السيدة ، ثم الى الباب ، ثم اتجه الى الحوض ٠

ـ خلى الحنفية مفتوحة شوية لحد الميه ما تسخن ٠ خد آدى فوطة نضيفة » ٠

وقال الصبى وهو ينحنى على الحوض « انتـى حتودينـى السجن ؟ » ٠

وقالت ـ « مش بوشك الوسخ ده ! ما قدرش أوديك أى حته ! حاجة عجيبة ! أنا راجعة البيت أحضر لقمة أكلهـــا تقوم تخطف

شنطتي ! يمكن انت كمان لسه ما اتعشتش — والوقت متأخـــر قوي — مش كده ؟ »

وقال الصبي : « ما فيش حد في بيتنا » ·

وقالت — « يبقى حنتعشى سوا · أنا واثقـه أنك جعان — والا كنت جعان لما حاولت تخطف شنطتي »

وقال الصبي — « كنت عايز أشترى جزمه شاموا زرقا »

وقالت الســـيدة لويلا بيتس واشنطن جونز « والي يعوز جزمه شاموا زرقا يقوم يخطف شنطتي ؟ كان حقك تطلبهـا مني ! »

وقال الصبي — « أفندم ؟ »

وتطلع اليها الصبي والماء ما زال يتساقط من وجهه · وتوقف الحديث برهة طويلة — برهة طويلة جدا · وبعد أن جفف وجهـه وقف حائرا لا يدرى ما يصنع فجفف وجهه مرة أخرى ثم استــدار كأنما يتساءل في نفسه عن الخطوة التالية · ورأى الباب مفتوحا : انه يستطيع أن ينطلق اليه عبر الردهــة ويجرى ويجــرى — انـه يستطيع أن يجرى ويجـــرى ويهرب ! كانت السيدة تجلس على الأريكة التي تستخدم سريرا · وبعد قليل قالت : أنا كمان كنت صغيرة وياما اشتهيت حاجات ما قدرتش أشتريها !

وتلا ذلك صمت طويل · وفتح الصبي فمه ثم قطب جبينـه دون أن يدرى وغمغمت السيدة ثم قالت « كنت فاكرني حاقول أن أنا ما حاولتش أخطف الشنط ·· مش كده ؟ غلط ! مش ده اللي كنت حاقوله » · وتوقف الحديث · وحل الصمت ثم عادت تقول « أنا كمان عملت حاجات كثيرة ماقدرش أقول لك عليها يا·· ابني — ولا حتى أقولها لربنا ولو انه عارفها طبعا · اسمع ! انت

تستنى شوية هنا لحد ما أحضر حاجة ناكلها ـ وخد المشط ده وسرح شعرك كده عشان يبقى شكلك معقول » ٠

وكان في ركن آخر من الغرفة موقد صغير وثلاجة صغيرة يحجبهما ستار ٠ ونهضت السيدة جونز واختفت خلف الستار ولكنها أقلعت عن مراقبة الصبى (خشية الهرب) كما تركت حافظة نقودها على الأريكة ولم تعد تلتفت اليها ٠ ولكن الصبى قد حرص على أن يجلس في ركن الغرفة البعيد قائلا في نفسه انها يمكن اذا شاءت أن تراه في مكانه هذا بطرف عينها ٠ لم يكن واثقا أن السيدة يمكن ألا تثق فيه ـ ولم يكن يريد ألا يكون أهلا للثقة الآن ٠

وسألها الصبى : « مش عايزة حاجة أجيبها لك من الدكان ؟ لبن والا حاجة ؟ » وأجابت « ما اظنش ! الا اذا كنت أنت عايز لبن حلو ! أصلى حاعمل كاكاو ، باللبن اللى في العلبة دى » ٠

وقال الصبى « مش بطال » ٠

ووضعت السيدة على النار بعض الفاصوليا المطبوخة باللحم لتسخينها اذ كانت باردة في الثلاجة ثم صنعت الكاكاو وأعدت المائدة ٠ ولم تسأل المرأة الصبى عن مكان اقامته أو أهله أو أي أسئلة أخرى قد تسبب له حرجا ٠ ولكنهما تقدما للطعام وجعلت تقص عليه طرفا من أخبارها ـ فقالت انها تعمل في صالون تجميل بأحد الفنادق وأن العمل يستمر حتى ساعة متأخرة ، ووصفت له عملها بالتفصيل قائلة ان الصالون ترتاده السيدات من جميع الأشكال ـ ذوات الشعر الأشقر وذوات الشعر الأحمر والاسبانيات ٠ ثم قطعت نصف فطيرتها التي دفعت فيها عشرة سنتات وقدمته له

وقالت ــ « كل كمان يابنى »

وبعد انتهاء الوجبة نهضت وقالت : « ودلوقتى ــ اسمع ! خد العشرة دولار دول واشترى لك جزمة شاموا زرقا . والمرة الجاية ! اياك تغلط وتنشل شنطتى والا شنطة حد تانى ! فاهم ؟ الجزمة اللى تشتريها بفلوس حرام حتولع رجليك . ياالله ! أنا لازم أستريح دلوقت . اتفضل ! ياريت من هنا ورايح تعقل وتبطل الشقاوة يابنى » .

وتقدمت أمامه عبر الردهة الى الباب الأمامى وفتحته له . « تصبح على خير ! وبلاش شقاوة ياولد ! ــ قالت له ذلك وهى تنظر الى الطريق .

وأراد الصبى أن ينطق بكلمات أخرى ــ غير « شكرا يامدام »ــ الى السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز ولكنه لم يستطع عندما استدار ونظر خلفه الى السيدة الضخمة الواقفة بالباب . وبصعوبة خرجت من فمه كلمة « شكرا » قبل ان تغلق السيدة الباب . ولم يرها الصبى بعد ذلك أبدا

تنتمى هذه القصة القصيرة ـ كما قلنا ـ الى النوع الكلاسيكى الذى تتوافر فيه جميع الملامح التى ذكرناها عند التعريف بهذا الفن الأدبى الحديث فهى فى نطـــاق الطول المحدد وهى تسرد حادثة خيانية لها دلالة والحدث أو الفعل فيهـــا واحد متطور من موقف ابتدائى الى لحظة تنوير وهى تهبنا انطبـاعا واحدا فى النهاية .
وأهم من هذا كله هو ما اهتم به النقد الشكلى من أنهـا مبنية مثل الدراما على فعـــل ارادى يؤدى الى نتيجة ومن ثم فلها بداية هى الموقف ولها وســـط وهو ما يسمى بالتعقيد ولهـا نهـــاية وهو ما أسميناه بلحظة التنوير ـ أو لحظة الفك أو الحل (بالنسـبة للتعقيد) وهى تتمتع بالتركيز فى الزمن والمكان ولا تزيد فيهـــا الحادثة عن واحدة ومن ثم فيها وحدات الزمان والمكان والحدث .
أما البداية (أو الموقف) فهى الحادثة الارادية (الفعل أو الحدث) أى محاولة اختطاف الحقيبة من السيدة فى الطريق العـام ويبدأ التعقيد أى تشابك الخيوط النفسية التى يطرحها الكاتب حين تتبين السيدة أن وجه الغلام في حاجة للمـاء والصابون لأننا نتبين من هذه الملاحظة التى يتضمنها الحوار بداية « الاتصال » بين السيدة وبين الصبى وهو الذى ندرك أهميته حين تفلت من فمهـــا عبـــارة « لو كنت ابنى » . أى أن « الاتصـــال » هنا (وهى تستخدم كلمة احتكاك وكلمة اشتباك) يتيح لعاطفة مكبوتة لدى السيدة أن تفصح عن نفسها سواء كانت عاطفة الأمومة أم الوحشة او العزلة فهى عاطفة محبطة وهى تخرج هنا الى الحياة نتيجة الحدث . أى أن الموقف قد تطور من حـادث مادى ملموس الى حادث معنوى نفسى

نتطلع اليه من خلال الحوار وسير الأحداث فى التعقيد أو الوسط ٠

ومع سير الأحداث على مستوى التفصيلات الدقيقة نعرف المزيد عن طبيعة هذه العاطفة المحبطة لدى السيدة ـ ونعرف أيضا طاقة الحب المكبوتة لديها ونزعتها الكامنة « للاتصـال » أو الاحتكاك والاشتباك ـ وهى نزعة لا تتحقق الا بفضل هذا الطارق الغريب ـ كما نعرف المزيد عن هذا الصبى حين يطرح الكاتب خيوطه النفسية هنا لتلتقى مع العاطفة المحبطة للسيدة فهو يواجـه الاختيار بأن يجرى ويهرب أو يمكث ولكنه رغما عنـه يحس بصدق عاطفتها فيحجم عن ذلك مؤقتا بل انه أصبح يريد أن يكون أهـلا للثقة ٠

وتكتمل الخيوط النفسية فى اشـتباكها ساعة الطعام حين تقص عليه السيدة طرفا من أخبارها ، ويتم الاتصـال فى لحظة نحس معها أننا شـهدنا العاطفة المحبطة وقد خرجت الى الوجود وذلك حين تقدم اليه المبلغ الذى يريده لشراء حذائه (الشاموا) الأزرق ٠ فى هذه اللحظة فقط يكتمل معنى القصة اذ يعود الصبى الى الطريق وربما عاد الى « الشقاوة » مرة ثانية ، وتعود السيدة الى غرفتها وعزلتها ووحشتها ٠ ولكن التجـربة قد اكتملت وتم الاتصـــال !

وربما تســاءل القارىء عن معنى « التعقيد » هنا وهل هو مواز لما يسمى بالعقدة أو « الحبكة » فى لغـة النقد الشائعة ٠ ولذلك فقبل ان نمضى فى تقديم الأمثلة وشرحها ينبغى أن نذكر أن الحبكة فى أبسط صورها هى ضبط التسلسل بين الأحداث بحيث يؤدى كل فعل الى الفعل الذى يليه بالضرورة ، وبحيث يظـل القارىء متطلعا الى معرفة ما سيحدث بعد كل حادثة ٠ وســوف تتاح لنا فرصة أخرى لشرحها عند الحديث عن الرواية ٠

بيت مسكون

أيا كان وقت استيقاظك فسوف تسمع صوت اغلاق باب ما · كانا يسيران من غرفة الى غرفة ، وقد تشابكت أيديهما ، فيرفعان هذا الشيء ويفتحان ذلك حتى يتأكدا ـ كانا زوجا من الأشباح ·

قالت « تركناه هنـــا » · وأضاف هو « وهنــا ايضا » · وغمغمت « في الطابق العلوى » وهمس « وفي الحديقة » · وقالا معا « لابد من الهدوء والا أيقظناهم » ·

ولكنكما لم توقظانا · كلا فالمرء عادة ما يقول « انهما يبحثان عنه ولذلك يفتحان الســـتارة » ثم يمضى في القراءة ـ صفحة أو صفحتين ـ وأحيانا ما يقول واثقا « لقد وجداه الآن » ويوقف القلم الرصاص على الهامش · وأحيانا يتعب من القراءة فينهض ويذهب ليتأكد بنفسه · ان المنزل خاو تماما والأبـواب مفتوحة ولا تسمع الا هديل الحمام والرضى يفيض منـه ، وهدير النورج وهو يدور في المزرعة القريبة « لماذا أتيت الى هنا ؟ كنت أريد أن أعثر على أى شيء ؟ » كانت يداى خاويتين · « ربما كان في الطابق العلوى » كان التفاح في غرفة السطح · وهكذا أهبط مرة أخرى · ما تزال الحديقة ساكنة كعهدها ، غير أن الكتاب قد تسرب بين نصال الكلأ ·

ولكنهما قد عثرا عليه في غرفة الجلوس · لايستطيع أحد أن يراهما وبدت في زجاج النافذة صورة التفاح وصورة الورود · وكانت الأوراق تبدو خضراء في الزجـاج · فاذا تحركا في غرفة

الجلوس استدار التفاح فبدا جانبه الأصفر • ومع ذلك فانه يعد لحظة واحدة ـ اذا فتح الباب ـ يبدو مبعثرا على الأرضية ومعلقا على الجدران ومدلى من السقف ـ ماذا ؟ كانت يداى خاويتين • ومر ظل بلبل على البساط ـ ومن أعمق آبار الصمت استمدت الحمامة البرية هديل صوتها • « أمان أمان أمان » كان نبض المنزل يدق فى رفق • « الكنز الدفين ، الغرفة •• » وتوقف النبض • أكان هذا هو الكنز الدفين ؟

وبعد لحظة خبا الضوء • هناك فى الحديقة اذن ؟ ولكن الشجرات قد نسجت ثوبا من الظلام حول شعاع حائر من أشعة الشمس • كان الشعاع الذى أردته يتوهج دائما خلف الزجاج وهجا رهيفا رفيقا باردا وقد غاص تحت السطح • وكان الموت هو الزجاج ، وقد حال بيننا الموت اذ جاء أولا الى المرأة منذ مئات السنين فتركت المنزل وأغلقت كل النوافذ ، وأظلمت كل الحجرات• وترك هو المنزل وتركها واتجه شمالا واتجه شرقا ورأى النجوم مقلوبة فى سماء الجنوب • ثم عاد يطلب المنزل فوجده مهجورا تحت المرتفعات • « أمان أمان أمان » كان نبض المنزل يدق فى سرور • « الكنزلك » وتزأر الريح فوق الطريق • وتميل رؤوس الأشجار وتنحنى على الجانبين وتسقط أشعة القمر فتثير رذاذا وتسيل هائمة فى المطر • ولكن شعاع المصباح يسقط مباشرة من النافذة • وتتوهج الشمعة وهى ثابتة ساكنة • ان الشبحين يجولان فى المنزل ويفتحان النوافذ ويتهامسان حتى لانستيقظ وهما ينشدان السعادة •

تقول « كنت أنام هنا » ويضيف هو : « قبلات بلا حصر » • « نصحو فى الصباح والفضة بين الأشجار » ـ « فى الطابق العلوى ـ » ، « وفى الحديقة » ـ « وعندما يأتى الصيف » ـ

و « موسم الثلوج فى الشتاء » ـ ويترامى صـوت اغـلاق الأبواب على البعد ، خافقة برفق كأنها نبضات القلب ٠

ويقتربان ثم يتوقفان فى مدخـل الباب ٠ وتسكن الريـح وينزلق المطر كاللجين على الزجاج ٠ وتعشى أعيننـا ، ولا نسمع الخطوات الى جوارنا ، ولا نرى المرأة وهى تنشر عباءة الأشباح التى ترتديها ٠ وتحيط يداه هو بالفانوس لتحمى اللهب من الهـواء ٠ ونخرج أنفـاسه قائلة « انظرى ٠ انهم نائمـون ٠ والحب على شفاههم » وينحنيان وقد رفعا مصباحهما الفضى فوق رؤوسنا وجعلا ينظران الينا نظرة طويلة وعميقة ٠ ويتوقفـان طويلا بينما تهب الريح مباشرة على المصباح فيميل اللهب قليلا ٠ وتمر أشعة القمر الطليقة على الأرضية والجدران ثم تلتقى فتصبغ الوجهين المائلين ـ الوجهين المتفكرين ـ الوجهين اللذين يتفحصان النائمين بحثا عن السعادة الخبيئة ٠

« أمان أمان » ـ ويدق قلب المنزل فى فخـر ٠ ويتأوه هو « سنوات طويلة » ولقد وجدتنى مرة أخرى ٠ وتغمغم هى « هنا ٠ نائمة ، أو وأنا اقرأ فى الحديقة أو أضـحك أو أدحرج التفاح فى غرفة السطح ٠ هنا تركنا كنزنا ـ » ثم ينحنيان ثم يشع نورهمـا فيرفع الأجفان من فوق عيونى ٠ « أمان أمان أمان ! » ويدق نبض المنزل دقا عنيفا ٠ وأستيقظ وأنا أصـيح ـ « أهذا اذن كنزكما الدفين ؟ النور فى القلب » ٠

رغم قصر القصة الشديد الذى يجعلها من ناحية الطول أقرب الى الأقصوصة فان بها الملامح الأساسية التى تحدثنا عنها باستثناء « الحدث » ، أو الفعل بالمعنى الذى أوردناه والشخصية بالمعنى المفهوم • فنحن هنا أمام حالة نفسية ممتدة على الصفحات الثلاث أو الأربع ، حالة الاحساس بوجود روحى بعد هذه الحياة وهــو الوجــود الذى يتمثل ابان هذه الحياة فى طاقة الانسان على الحب والتماسك ــ أولا على المستوى البشرى أى بين البشر وثانيا على المستوى المادى أى مع الطبيعة والأشياء فبطــل القصــة (أو بطلتهــا) يعيش فى بيت مسكون وهو لايعرف الا القليل عن هذا البيت وعن أصحابه (وهذه المعلومات توردها الكاتبة فى سطور معدودة) ولكنه يعرف أن ثمة كنزا دفينا فى المنزل لايستطيع أحد أن يحدد كنهه • وفى ليلة ما ــ وهى الليلة التى يغلبه فيها النعاس تصفو روحه فتقترب من أرواح الموتى فيحس بأنهما مازالا يغشيان هذا البيت وأنهما يعمرانه بحبهما ــ وفى لحظة يكتمل المعنى فى نفسه فيستيقظ وقد أدرك معنى الكنز الدفين • الا وهو النور الذى يضىء القلب • نور الحب •

وفى مثل هذا النوع من القصص لا يتبع السرد حبكة معينة أى تيارا منطقيا من الأحداث ولكنه يتبع الحركة النفسية للشخصية حتى تبلغ ذروتها • فالاكتشاف الأخير هنــا والذى نسميه لحظة التنوير ليس اكتشافا ماديا أو موضوعيا ولكنه اكتشاف نفسى ــ

أى أن الذروة هى اكتشاف البطل لفكرة ما داخل نفسه ـ وقد تكون صحيحة أو كاذبة ـ وهى فكرة أقرب ما تكون الى الأفكار الشاعرية أى التيمات التى سبق الحديث عنها فى الشعر الغنائى . ولذلك فهى لا تعيننا على فهم الشخصية باعتبـــارها فردا منفردا ولكنها تلقى الضـــوء على حالة نفسية قـــد يمر بهـــا الانسان فى أى زمان ومكان .

وهكذا فهذه القصة التى وصفناها بالقصـــة الصورة تجتمع فيها معظم سمات القصـــة القصيرة وأهمها وحدة الانطباع وتوحد الموقف والبطل واللحظة والمكان . وهى بعـــد هذا تنتقل بنا من حال النوم والأوهام الى لحظة يقظة رمزية أى لحظة انتباه الى الفكرة الأساسية ، وان كانت القصة تختلف فى معالجتها للحدث أو الفعل لانها تنقله الى داخل النفس ، وتضحى بمنطق التسلسل المعروف فى سبيل ابراز الدلالة ـ أو المعنى الكلى الذى سبق أن أسميناه بالمعنى الفنى ـ أى المعنى الذى تبلوره التجربة .

واذا كان القارىء العربى سوف يشكو من الغموض فيها ـ خاصة ازاء استخدام الضمائر (حتى أنه لن يتيقن من صورة البطل وهل هو واحد أم اثنان ؟ وهل النائمون اثنـــان أم أكثر ؟ وهل الشبحان يرمزان لروحيهما ؟ وما مدى صدق العلاقة بين الاحياء والأموات ؟) ـ فلا بد أن أؤكد له أن القارىء الأجنبى أيضا يشكو من هذا الغموض وسوف نلقى بالضوء على أسبابه فى باب الرواية عند الحديث عن فرجينيا وولف والرواية النفسية وتيار الشعور .

أما القصــــة الثالثـــة فهى « زعبــلاوى » للكاتب الكبير نجيب محفوظ وهى منشورة ضمن مجموعة دنيا الله ـ ومتاحة فى المكتبات والأسواق لمن يريد الاطلاع عليها . وأهم ما فى هذه القصة هو أن الحدث أو الفعـــل يتم على المستوى الواقعى من البداية للنهاية . ومع ذلك فهــو يتضمن مستوى آخـــر رمزيا . فما هو الحدث أولا ؟

ان بطل القصة رجل مريض استعصى مرضه على الأطباء فمضى يطلب الأولياء والصالحين وقد سمع عن رجل صالح اسمه الشيخ زعبــلاوى له قدرة على مساعدة الناس على التغلب على همومهـــم وأمراضـــهم . ويمضى به البحث من مكان الى مكان والنـــاس يؤكدون له أنه كان موجودا فى الماضى ويحكون له عن المعجزات التى كان يبديها ، وبالتدريج يهتدى الى شخص أكد الناس له معرفته بالزعبلاوى ـ وهو الحاج ونس الدمنهورى . وفى جلسة مع هذا الونس يضطر بطل القصة الى شرب الخمر (رغم أنه لا يشرب) فيغيب عن الوعى ويرى حلما كأنه الجنـــة . وعندما يفيق يســأل الحاج ونس عن زعبلاوى فيقول له انه كان هنا وانه « عطف عليك فراح يبلل رأسك بالمـــاء لعلك تفيق » ويحاول بطل القصة العثور عليه ثانيــا بملازمة ونس ولكن الشيخ لا يحضر ويرتاده الشك أحيانا فيساوره اليأس ثم يحاول اقناع نفسه بصرف النظر نهائيا عن التفكير فيه . قائلا « كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات . فلم أعذب النفس به على هذا

النحو ؟ » وينهي القصة قائلا : « ولكن ما أن تلح على الآلام حتى أعود الى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء • ولم يثنني عن موقفي انقطاع أخبار ونس عني وما قيل عن سفره الى الخارج للاقامة • فالحق أنني اقتنعت تماما بأن على أن أجد زعبلاوى •• نعم على أن أجد زعبلاوى » •

الحدث اذن هو عملية البحث الدائبة عن شخص له قوى روحية مسلم بها • ولكن هذا لا يؤدى الى نتيجة مادية أى أن البطل لايجد زعبلاوى ولا يراه رأى العين ـ وأقرب ما يراه منه حلم الجنة الذى رآه حينما نام أو غاب عن الوعى • ولكن النهاية التى تبدو « مفتوحة » ليست كذلك في الحقيقة • فاصرار البطل على استمرار البحث مبنى على اقتناعه بوجود ضرورة العثور عليه • وهذا الاقتناع الذى ينبع من الايمان هو ما انتهى اليه البطل • أى أن لحظة الاقتناع تتوج الجهد الذى كان يتردد بين اليأس والأمل وبين الانكار والتصديق • ولكن الحدث الحقيقى فى القصة لايقتصر على هذه النهاية التى تقيسها بالمقاييس التقليدية : الحدث الحقيقى هو الحركة الرمزية الباطنة في عملية البحث •

الواضح أن الكاتب يرفع منذ البداية « معنى » زعبلاوى الى مستوى الرمز بأن يلقى بعبارات متناثرة هنا وهناك وسط الحوار قد تضيع دلالتها على القارىء المتعجل • فلننظر الى هذه العبارات ولنعرضها في سياقها الزمنى فى القصة : يقول أبوه عن زعبلاوى « فلتحل بك بركته •• ولولاه لمت غما » ـ ويقول البطل عن مرضه « أصابنى الداء الذى لاداء له عند أحد ، وسدت في وجهى السبل وطوقنى اليأس •• وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ زعبلاوى » • ويقول المحامى عنه « كنا نراه معجزة » • ويقول عنه بائع الكتب القديمة زعبلاوى ؟ ياسلام ! والله زمان • كان يقيم فى هذا الربع

حقا عندما كان صالحا لاقامته ... ولكن أين زعبلاوى اليوم ويقول عنه شيخ الحارة : « على أى حـال فهو حى لم يمت ولكن لا مسكن له .. وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد ، وربما تضيت الأيام والشهور بحثا عنه دون جدوى .. انه يحير العقل .. » ويقول عنه الرسام « أين هو اليوم .. هو حى بلا ريب .. وبفضله صنعت أجمل لوحاتى ويقول عنه الموسيقى « ترى أين أنت يا زعبلاوى . فى وجهه جمال لايمكن أن ينسى . زارنى منذ مدة . قد يحضر الآن . وقد لا أراه حتى الموت » . ويعلق على عذاب البطل قائلا « هذا العذاب من ضـمن العـلاج » ثم يعلق على صنعته الموسيقية قائلا ان زعبلاوى « هو الطرب نفسه . وصوتـه عند الكلام جميل جدا ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء وتهيج أريحية الخلق فى صدرك » . ويسأله البطل « وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟ » ويجيبه « هذا سره » .

هذه الاشارات ترفع من زعبلاوى كما قلنا الى مستوى الرمز أى أنه لايصبح مجرد شخص أو ولى من أولياء الله الصالحين بل يصبح ممثلا لقدرة الله التى تحيا أبدا . فهو جميل الطلعة والصوت وهو « معجزة » وهو « خلاق » فى الفن وفى الحياة الخ . ولكنه لا يقتصر فى القصة على الايحاء بهذا المعنى رغم غلبته ووضـوحه فهو على أحد المستويات يمثل الأمل الذى يحيـا أبدا فى صدور الأحياء ويحضهم على البحث الدائب عن السعادة (التى يرمز لها الشفاء من الأمراض) فالأمل حى لم يمت وهو ملهم الفنانين والأحياء على السواء ، واستمرار بطل القصة فى البحث عن زعبلاوى يمثـل الأمل الذى يتوهج فى صدره بعد أن « طوقه اليأس » فى البداية ان مجـرد اقتنـاع البطل بوجود زعبلاوى يهبه أمل الاستمرار فى الحياة . وعلى مستوى أبعد يمثـل زعبلاوى قوة الماضى السحرية التى تشد الناس اليها فى ذكرياتهم فزعبلاوى مرتبط دائمـا بكـان

وكنا ـ وبالاسترحام على الماضى ـ « والله زمان » ، « كان أمره سهلا فى الزمان القديم » « كان ياما كان » ، « الدنيا تغيرت » ـ وهلم جرا ولكنه فى نفس الوقت المجهول الذى يشد كل هؤلاء اليه على اختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية ـ فهو القوة المجهولة التى نقصدها عندما يدهمنا المجهول ، وبطل القصة بعد لايعرف طبيعة دائه وأقصى ما يقول عنه انه الداء الذى لا دواء له عند أحد » ـ ومعنى هذا أن له دواء ولو لم يكن عند أحد من الناس ! ربما كان لديه حر هذا الدواء ؟ ربما استطاع اذا استبطن ذاته وغاص فى أعماق نفسه أن يصل الى الشفاء ؟ ان لحظة النوم أو الغياب عن الوعى تكشف لنا هذا المعنى الأخير :

« حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها ، تنتشر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء الا الكواكب خلل أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم ٠ وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع ٠ وكنت فى غاية من الارتياح والطرب والهناء وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنى ٠ وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو اساءة أو شذوذ وليس فى الدنيا كلها داع للكلام أو الحركة ٠ ونشوة طرب يضج بها الكون ٠ ولم يدم ذلك الا لفترة قصيرة فتحت بعدها عينى ٠ »

هل يمكننا أن نقول ان هذه الرؤيا تمثل المعنى الأول ـ المعنى الدينى ـ باعتبار أنها الجنة بقدر ما تمثل المعنى الرمزى الأخير وهو صفاء النفس نتيجة للتوافق ؟ واذا لاحظنا أن البطل يجعل من نفسه كائنا مستقلا عن ذاته (فهو يقول أنا ونفسى ـ وبيننا وبين الدنيا أى بينى أنا ونفسى من ناحية وبين الدنيا من ناحية أخرى) وجدنا أن رمزية التوافق واضحة ولايمكن الشك فيها ٠

ولا شك أن القصة القصيرة من هذا النوع لن تلقى بالا الى رسم الشخصية أو تصوير الانسان الفرد • فنحن نشهد هنا لحظة وعى واحدة أو لحظة شعورية واحدة قد تأتى هذا الانسان أو ذاك • والناس من حول البطل مجرد أسماء أو نماذج وسلوكهم نمطى ـ وهذا تقتضيه طبيعة القصة الرمزية • فالبطل الحقيقى هو فكرة زعبلاوى أى فكرة وجود هذه الطاقة المعنوية التى ينشدها الانسان وقد يدركها فى أحلامه ولكنها تغيب عنه حين يصحو ـ حين يواجه دنيـــا الواقع •

الفصل الثانى

الرواية

(١)

اذا كانت القصة القصيرة فنا صعبا فالرواية أصعب الفنون الأدبية على الاطلاق وذلك لنفس الأسباب التى تجعلها تبدو سهلة وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التى تسهل على الكاتب مهمته • فلا هى تكتب نظما مثل الشعر ولا هى مقسمة الى فصول ومشاهد تخضع لاعراف سائدة مثل المسرح • فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده الزمان ولا المكان ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر ! كما أنه ليس مقيد اليدين ازاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات — فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جرا • أى أن الرواية الحديثة هى الفن الأدبى المنثور الذى حل محل القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحول الأدب من الشكل المسموع الى الشكل المقروء نقول أن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة !

ولكن ما ملامح الفن الروائى بصفة عامة ؟ فلنبدأ منذ البداية كما نفعل دائما ونقول انها قصة طويلة تتوافر فيها الخصائص

الخمس الأولى التى ذكرناها بالنسبة للقصة القصيرة وهى انها فن أدبى منثور ، وهى خيالية (أى تختلف عن كتاب التاريخ مهما كان فيها من حقائق تاريخية) ويستخدم الكاتب فيها السرد (بدلا من التعبير عن مشاعر آنية كما يحدث فى الشعر وبدلا من الحوار كما هو الحال فى المسرح) ، وتخضع الأحداث فيها (سواء الأفعال الارادية البشرية أم الحوادث القدرية) لنوع من المنطق أو التسلسل سواء كان تسلسلا زمنيا أم خاضعا لقانون العلة والمعلول وسواء كان السرد يتبع خطا متقدما فى الزمن أم متعرجا يتردد بين الماضى والحاضر ، وهى تحاول ابراز المعنى الكامن فى هذه الأحداث البشريه ودلالتها • ثم نزيد على ذلك سمة أساسية فى الرواية هى الشخصية ـ أو مجموعة الشخصيات التى تبنى عليها الرواية والتى بدونها لايمكن أن يكون للاحداث معنى ولايمكن أن يكون ما أسميناه بالحبكة أو العقدة • (وسوف نفصل الحديث فيما بعد فى هذا الموضوع الأخير لأنه أهم ما اختلفت فيه الرواية الحديثة عن الرواية فى القرن التاسع عشر) •

أما موضوعات الرواية ـ والتى تغرى بعض النقاد باعتبارها أساسا لتقسيمها الى أنواع مختلفة فتكاد لا تحصى اذ أثبتت الرواية قدرتها على التكيف والتطوع والتطور بحيث أصبحت قادرة على معالجة أى موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء فى عالم يواجهها فيه منافس قوى هو السينما وأخيرا التليفزيون) فالفيلم السينما أقرب الفنون المرئية الى الرواية وقد اجتذبت السينما بالفعل عددا من كتاب الرواية ، كما أن حلقات التليفزيون أو م يسمى بالمسلسلات وما يسمى فى الغرب « أوبرا الصابون » (لأن أوائل المنتجين كانوا من أصحاب شركات الصابون الذين استغلوا رواج المسلسلات للاعلان عن بضائعهم) ، هذه المسلسلات تمثل صورة حديثة للفن الروائى وان انحط مستوى معظمها الى حد بعيد فنحن

تواجه كل يوم كتابا جددا للرواية ومازالت الرواية فنا تتجدد حياته بتجدد أساليبه وموضوعاته — رغم ما نسمع من حين لآخر عن اقتراب موعد احتضار هذا الفن الأدبي !

(٢)

أما التقسيمات فلا تهمنا كثيرا ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على أهم الانواع التى تم تصنيفها حتى نتبين ذلك : رواية الرسائل أى التى تكتب فى صورة وسائل منبادلة بين الشخصيات بحيث تتضمن الرسائل وصفا للأحداث والأماكن والمشاعر من وجهات نظر متفاوته ، والرواية العاطفية أو الأخلاقية أى تلك التى تربط بين صدق العاطفة والخلق القويم انطلاقا من أن قدرة الانسان على الاحساس الصادق العميق تعنى أن له وازعا من ضمير وأنه من ثم انسان فاضل ، وهكذا تعلى هذه الرواية من شأن الفضيلة وتحارب الرذيلة وذلك بمكافأة الخير ومعاقبة الشر فى النهاية · والرواية القوطية أو رواية الغموض والرعب الرومانسى وهى التى ازدهرت فى أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩ وتوسلت بأجواء العصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح ويكثر فيها سفك الدماء وتكثر الحوادث المفزعة تجسيدا للمواجهة مع عالم المجهول والأقدار المتربصة بالانسان · والرواية التاريخية أى الرواية التي تصور فترة تاريخية حقيقية بأحداثها الرئيسية وبعض شخصياتها المعروفة بعد أن يحول الكاتب هيكل المادة التاريخية أو ما هو معروف يقينا منها الى واقع حى بكل تفاصيله وذلك لاستقراء المعنى الذى يريده أو لاسباغ معنى جديد يهب حياة جديدة فى نطاق الحاضر لا فى سياق الماضى · الرواية الدعائية التى تكتب ترويجا لفكرة ما وفيها

يركز الكاتب على الفكرة ويعيد تشكيل المادة الواقعية حتى تبرز محاسن الفكرة أو مساوئها - وقد تختفي الفكرة اذا أحكم الكاتب صنعة الرواية فلا تطل علينا الا من خلال الأحـداث والشخصيات ولكنها (أى الفكرة) تظل هى الهدف الأول الذى يبرز لنا فى النهاية ٠

والرواية الاجتماعية أى الرواية التى تصور المجتمع فى مكان محدد وزمان محدد عادة يكون وطن الكاتب وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب على ابراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداء من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الكبير الذى يعيش فيه ٠

والرواية النفسية أى الرواية التى تركز على الحركة النفسية للشخصيات وتحلل انفعالاتهم ودوافعهم غوصا وراء ما يختفى فى غياهب النفس البشرية من عوامل قد تخفى على الفرد نفسه وذلك على ضو مكتشفات علم النفس الحديث ٠ والرواية البروليتـارية وهى الرواية التى تعلى من شـأن طبقة العمال وتضفى عليهم من الجمال والجلال ما يرتفع بهـم الى مستوى أبطال الأعمال الأدبية الكبرى ٠ والرواية الوثائقية وهى الرواية التى تأثـرت بالعلوم الحديثة وبخاصة بالبرامج الاخبـارية فى التليفزيون والتى تهتم بتقديم الحقائق الخاصة بقضية من القضايا فى قالب روائى ومن ثم فهى تتطلب من الكاتب دراسة طويلة وبحثا مستفيضا وعادة ما يستمد القارىء متعة من هذه الحقائق لا تقـل (ان لم تكن تزيد) عن استمتاعه بالرواية باعتبارها فنا أدبيا خالصا ٠ والرواية الشعبية والتى يسميها البعض رواية الـ « ساجا » (أى الملحمة الشعبية) أو « رواية السرد الزمنى » وهى تستمد جذورها من التقاليد والأعراف القائمة سواء فى الريف أم فى الحضر وتمتد فى الزمان وعادة ما تتابع الأحـداث فى أسرة ما أو فى عـدة أسرات

مترابطة عبر السنين والأجيال دون فواصل زمنية والرواية البيكاريسك أى رواية مغامرات البطل فى المجتمع بهدف تصوير الشرائح الاجتماعية التى نشهد مغامراته · والرواية المفتاح وهى الرواية التى نشأت في فرنسا فى القرن السابع عشر والتى تتخذ أبطالها من بين المشاهير بعد اخفاء أسمائهم وقد أسميت كذلك لأن « المفتاح » اللازم للتعرف على هؤلاء لا يقدم فى الرواية ولا يعرفه القارىء الا بعد ان ينتهى من القراءة وأقرب رواية من هذا النوع الى ذاكرتى هى كنيسة الكابوس للكاتب الانجليزى (توماس لف بيكوك) والتى كتبها فى أوائل القرن التاسع عشر ليسخر فيها من أبطاله الذى يمثلون معاصريه من الشعراء الرومانسيين (كولويدج) و (بيرون) و (شلى) · ثم الرواية الضد (أو ما يترجم أحيانا باللارواية) وفيها يعمد الكاتب الى كسر عنصر الايهام أو التصديق حتى يجعل القارىء واعيا طول الوقت بأنه يقرأ فلا يندمج مع الشخوص والأحداث · وبطبيعة الحال يكسر الكاتب أيضا كثيرا من الأصول الفنية للرواية · ولا يفوتنا أن نشير الى أنواع من الرواية لم يعترف بها النقاد باعتبارها أدبا رفيعا رغم شيوعها وانتشارها واستحقاقها للدراسة مثل الرواية البوليسية ورواية الاثارة ، ورواية المغامرات وأخيرا رواية الخيال العلمى (مثل غزو الكواكب الخ) ·

وقد قلت ان هذه التقسيمات لا تهمنا كثيرا لأنها تتداخل مع بعضها البعض ولأنها تعتمد فى الغالب على التصنيف حسب الموضوع لا حسب الشكل (اذ باستثناء رواية الرسائل تعتمد جميع الأنواع الأخرى على السرد مع فقرات تطول أو تقصر من الحوار) وأما التداخل فواضح من تعريفاتنا المقتضبة لكل نوع فالرواية النفسية يمكن أن تشمل عدة أنواع أخرى اذا نزعت الى تحليل الشخصيات على أسس نفسية بل ان بعض النقاد يذهبون الى أن ثمة أنواعا مركبة

مثل الرواية النفسية التاريخية التي يميل الكاتب فيها الى تحليل الحادثة التاريخية على أسس نفسية ، كما يذهب البعض الى جمع عدد من الأنواع في باب واحد اذا كان ثم مبرر مثل غلبة الفكرة ـ ولذلك يدرجون الرواية البروليتارية والرواية الدعائية ورواية القضية في باب رواية الفكرة ـ وهكذا فقد تتناول رواية القضية فكرة مناقضة للرواية البروليتارية تماما اذ ربما ذهبت الى الحط من شأن العمال واعلاء شأن أصحاب العمل ـ على سبيل المثال ـ ولكنها تشترك فى الحقيقة معها آخر الأمر فى أنها تقوم على فكرة تبغى الترويج لها بدلا من أن تقوم على تجربة انسانية تتخطى حدود الفكرة الآنية أى الفكرة التى ولدت فى زمن ما وربما اختفت أو تلاشت معالمها بعد انقضاء هذه الفترة • وربما اشترك نوعان فى بعض الخصائص الشكلية واختلفا فى الموضوع أو فى المادة الانسانية فرواية البيكاريسك تشترك مع رواية المغامرات فى هيكل بنائها ولكنها تختلف من حيث هدف الكاتب اذ ينزع فى الأولى الى تصوير المجتمع فى عصره وربما قصد فى الثانية الى التركيز على المثل العليا التى ينشدها بطل المغامرات ـ وبنفس المعيار نجد أن البيكاريسك تشترك مع الرواية الاجتماعية فى جانب واحد مثلما تشترك معها الرواية الشعبية فيه وهلم جرا •

ولا يعنى ذلك أنه ليس ثمة أسس أخرى للتقسيم اذ يستطيع الناقد اذا ربط بين الرواية والفنون الأخرى فى عصره أو بين الرواية وأحداث العصر أن يستن سننا أخرى وقد رأينا من النقاد من يجمع بين الروايات الاجتماعية التى تركز على العلاقات العاطفية من حب وكراهية وغيرة وطموح وانتقام وما اليها على مستوى قلب الفرد الواحد وبين الروايات القوطية التى تزخر بالأحداث الغامضة واجواء العصور الوسطى والمشاعر الملتهبة التى تخرج فى اطار أحداث الرعب والفزع وذلك استنادا الى أن النوعين يمثلان النزعة

الرومانسية أو صورتين من صور الرومانسية يجمع بينهما رفض الأسس القائمـــة للمجتمع « العاقل » وأنماط السلوك المتعارف عليها ـ أى أن النوع الأول يكسر هذه الأنماط بالولوج فى عـــالم الاحساس والمشاعر الدفاقة فى قلب الفرد والنوع الثانى بكسرها باثارة كل ما هو غير معقول بل وكل ما هو غير موجود ! وقد استدل النقاد على هذا باقبـــال القراء على النوعين معا وفى نفس الوقت ، وبأن النوعين قد كتبا فى فترة الثورة الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر فى أوربا ·

(٣)

ولا أعتقد أنه من المفيد فى كتيب مثل هذا ان نرصد تطور الفن الروائى فى العالم عبر العصور اذ لن يفيد القارئ العـــربى شيئا ·· ولكن يجمل بنا أن نشير الى أن المصريين القدماء قد عرفوا هذا الفن فى الألف الثانى قبل الميلاد وبالتحديد فى عهد الأسرة الثانية عشرة ابان الدولة الوسطى فى مصر القديمة · وقد وصلت الينا نصوص كتبت عام ١٢٠٠ قبل الميلاد (أو ما يقرب من ذلك التاريخ) يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية وأشهر ما ترجم منها الى اللغات الأوربية وذاع بل وتحول الى فيلم سينمائى هى رواية سنوحى (وكان اسم الفيلم « المصرى » وهناك روايتان أيضا كتبتا فى نفس الفترة ، وليس لدينا من الأدلة ما يثبت اســتمرار هذا الفن فى العصور التالية اذ أن النصوص قد ضاعت وأصبح من الصعب الحكم على مصير هذا الفن فى مصر · غير أننـــا نشـــهد بعد ما يقرب من أربعة عشر قرنا روايات كتبها الرومان بعد ازدهار اللاتينية ورسوخها باعتبـــارها لغة الأدب المنثور فالروايات التى وصلتنا من تلك الفترة (القرن الثانى للميلاد) وهى فى معظمهـــا

رومانسات (أى روايات حب ومغامرة) تدل على استمرار للشكل الفنى ولو بلغة مختلفة فى حوض البحر الأبيض المتوسط · وكان الى جانب هذه الرومانسات روايات دعائية أو رواياته حب رعوى تفتقر الى الخصائص المعروفة للرواية الحديثة وتقترب من الشعر فى مواضع كثيرة ، ويذهب بعض المؤرخين الى أن فترة الجاهلية (القرون السابقة لنزول الاسلام ـ قل من القرن الثالث حتى السادس الميلادى) ثم العصور الوسطى ، لم تشهد من الفن الروائى الا صورته المبسطة أى صورة الحكاية ، وكانت الغلبة فيهـا للسرد والحادثة الغريبة · ولكنه فى نهاية الألف الأول للميـلاد شـهدت اليابان صورة بدائية من الفن الروائى تعتمد أيضا على الحـكاية وهى مجهولة المؤلف ثم تطورت صور الفن الروائى فى اليابان حتى اتخذت صورة الرواية الحديثـة بأحداثهـا وشـخوصها فى القرن الثالث عشر · أما ألف ليلة وليلة العربية فكانت على الأرجح قد داعت فى العالم العربى منذ القرن العاشر الميلادى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ولكنها لم تجمع وتتخذ شكلها الحالى باعتبارها مجموعة من الحـكايات (وقد تطورت « الحـكاية » الى « الرواية » لا الى « القصة القصيرة ») الا فى القرن الرابع عشر فى أقرب تقدير أى ربما ظل المؤلف الشعبى يزيد فيها وينقح حتى اكتملت صورتها فى القرن السادس عشر · ويجمع الدارسـون على أن هذا المؤلف المجهول كان مصريا (استنادا الى اللغة ومواقع الأحداث وما الى ذلك) ومن ثم ترجمت وانتشرت فى أوربـا · ولكن هذه البـذور الأولى لفن الرواية لم تكن مقصورة على مصر ، اذ مع بداية عصر النهضة انتشرت « الحكاية » وذاعت فى جنوب أوربا وأيضـا فى حوض البحر المتوسط ثم انتقلت شمالا .فلدينا قصص ديكاميرون للكاتب الايطالى بوكاشيو فى القرن الرابع عشر ورواية دون كيخوته (أو دون كيشوت) للكاتب الأسبانى سيرفانتيس فى مطلع القرن

السابع عشر ، ثم بدايات الرواية الانجليزية فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر مع نشر رواية : التخفى أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجريف وتعود أهميتها الى المقدمة التى أرفقهـا بالنص وحاول فيهـا التفريق بين الرومانسية والرواية ـ والملحوظ ان اللفظ المستخدم فى اللغات الأوروبيـة ليدل على الرواية وهو (رومان) مشتق من رومانس ـ ويحتفل النقاد بهذه التفرقة لأنها تحدد لأول مرة فى تاريخ الأدب الاوربى الملامح التى سادت فيما بعد للرواية وهى ابتعادها عن حياة الملوك والأمراء وعن تصوير مفارقات القدر ومآسيه والخوارق والأبطال والبطلات وما الى ذلك وتركيزها على الحياة العادية أى على الانسان العادى وعالم الواقع ٠ ولا داعى للخوض فى نشأة الرواية الانجليزية وتطورها ففى العربية كتب تتناول وتفيد من يريد الاستزادة وان لم يكن متخصصا ، كما لن نتعرض لنشأة الرواية العربيـة ابتداء من رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل وانتهاء بجيل ما بعد نجيب محفوظ فهناك أيضا كتب متخصصة تفى الموضـوع حقـه ٠ ولكننا فى الصفحات الباقية سوف نلقى الضوء على أهم تطور شهدته الرواية الحديثة فى العالم منذ ازدهارها الذى لم يسبق له مثيل فى القرن التاسع عشر وحتى الآن ـ الا وهو تطور مفهـوم الشخصية على ضوء علم النفس (أو على الأصح بدايات علم النفس الحديث) فى أوائل هذا القرن ٠

(٤)

ان أهم ماتتميز به الرواية ليس فقط عن القصة القصيرة بل أيضا عن سائر الأنواع الأدبية على الاطلاق هو الحرية التى يتمتع بها الكاتب فى وصف الشخصية من الخارج ومن الداخل وتحليل

مظاهر سلوكها وحديثها في الأماكن والأوقات التي يختـــارها ، وعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى وهلم جرا دون أن تحده حدود الطول أو اللحظة الواحدة (مثل القصة القصيرة) أو حدود وجهات النظر مثل المسرح ـ فالكاتب المسرحي مقيد بما يمكن للشخصية أن تقوله عن نفسها او بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك الشخصية أى أنه لايستطيع أن يتحدث الينا مباشرة واذا استطاع ذلك اما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره أو بالحديث عن طريق الرواى فلن يستطيع أن يسهب ويطيل لأنه أيضا محكوم بالوقت الذى يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح ·

وهذه الحرية الظاهرة هي مشكلة المشاكل ـ نقول الظاهرة وان كان الأحرى بنا أن نقول « الظاهرية » لأنها حرية خادعة · فالكاتب الحديث لايتمتع الا بقدر يسير من الحرية فهو فى أحيان كثيرة لايستطيع ايقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفا مسهبا على مدى صفحـات وصفحات ـ مهما كان الوصف ممتعـا وأقصى ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية كمـا تراها (أو كما يرأها شخصية أخرى اذا كان يراوح بين وجهات النظر فى السرد) وذلك اما أثناء الحدث (أى الفعل) أو قبله أو بعـده ، بل انه أحيانا ما يستغنى عن الوصف المباشر تماما ويركز على الحدث أو الحادثة ســواء على المستوى المادى أو النفسى لابـراز دوافع الشخصية أو ردود أفعالها بحيث نستطيع أن ندرك منها طبيعـة الشخصية · وهذا يعنى أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزانا دقيقا بين ما يمكن ان يتقبله القارىء من الوصف المباشر طال أم قصر وبين ما يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة · ونحن نذكر قول هنرى جيمس ـ الكاتب الروائى الأمريكى الكبير « ان الشخصية هى التى تحدد نـوع الحـادثة والحادثة هى التى توضح لنا طبيعة الشخصية » ـ وعلى أية حال فكما ذكر غيره من

الكتاب نرى ان الحادثة لا تنفصل عن الشخصية مثلما لا تنفصل الشخصية عن الحادثة اذ قد تكون الحادثة حدثا نفسيا خالصـــا لا يخرج عن نطاق النية والسريرة ويظل كامنا لا يدرى به الا الله وصاحبه (بل ربما لم يدركه صاحبه كل الادراك !) ٠

ومنذ أن «بلغت الرواية سن الرشد» ــ كما قال أحد النقاد ــ عندما نشر دانيل ديفو روايته المعروفة روبنسون كروزو (في مطلع القرن ١٨) واهتمام الكتاب بالشخصية يتزايد ٠ والنظرة السريعة الى الروايات الأولى في الأدب الأوربى ســوف تكشف لنــا مدى اهتمام الروائيين بالشخصية المحورية ، فاذا وصلنا الى القـــرن التاسع عشر وجدنا الكتاب يهتمون ليس فقط بالشخصية المحورية بل باخراج أعداد هائلة من الشخصيات التى لا تنمحى صورها من الذاكرة ٠ يمكننا أن نتخطى كتاب العقود الأولى من القرن ١٩ وأهمهم السير والترسكوت وجين أوستن حتى نصل الى كتاب العصر الفكتورى فى أواسط القرن (نسبة الى الملكة فكتوريا) مثـــل أنطونى ترولوب والأخوات الثلاث آن واميلى وشـــارلوت برونتى (وأشهر رواية للأولى هى أجنيس جراى والثانيـــة هى مرتفعات وذرنج والثالثة جين اير) وثاكرى وجورج اليوت ومسز جاسكل ثم تشارلز ديكنز عملاق الرواية فى ذلك العصر وصاحب التاثير الأكبر على الرواية العربية حتى نجيب محفوظ ٠

قلنا ان الشخصيات التى تزخر بها روايات العصر الفكتورى شخصيات يصعب نسيانها ، فهى شخصيات حية يصعب عليك أن تصدق انها من نسج الخيال وحديثها ممتع بل أن وجودها نفسه ممتع ٠ وقد اهتم هؤلاء الكتاب بشخصياتهم فخصصوا لها الصفحات مهما كانت الشخصية «ثانوية» بالمعنى الفنى أى لا تتصل بصلب

الحدث الرئيسي. خذ مثلا من رواية أوليفر تويست (من تأليف تشارلز ديكنز) وهي السيدة كورني وهي الارملة التي تشرف على الملجا الذي يحل به أوليفر الصغير . انها ليست شخصية هامة في ذاتها وعلاقتها بالمستر بمبل علاقة « ثانوية » اذا وضعت في سياق الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية . ولكن ديكنز يفرد لها صفحتين من الوصف التفصيلي بحيث نتصورها في غرفتها ونعـــرف مشاعرهـا ازاء زوجها الراحل وآمالها في زوج المستقبل ! كما نراها وهي تعد الشاى وما الى ذلك . وكما نجح ديكنز نجح ترولوب وغيره حتى لقد اسمى أحـد النقاد رواياتهـم « المعارض الممتعة للشخصيات المنوعة ! » .

ولكن كيف نجح الفكتوريون فنيا في ابداع هذه الشخصيات التي لا تنسى ؟ يذهب بعض النقاد في تحليلهم ـ محقين ـ الى أن الكاتب الروائي في العصر الفكتوري يعمد الى انتقاء السمات المميزة لكل شخصية ويتكىء عليها وحدها ولو ضـحى في سبيل ذلك بسـائر الصفات البشرية لها . فنجـد لكـل شخصية خصيصتين أو ثلاثا تعرف بهما أو بها ولا يزيد الكاتب عنهما .. أى أنه يحاول اخراج صورة متبلورة واضحة كل الوضوح ترسـخ في الذاكرة ، فاذا أحس في الشخصية تناقضا أو تغيرا يمكن أن يؤثر في هذا الوضوح أبعده على الفور حتى لا تهتز الصورة . فالمستر ميكوبر في رواية دافيد كوبرفيلد دائما متفائل ، وأحيانا تنزع الشخصية الى ترديد عبارة تلتصق بها وتصبح علامة عليها ـ ليس فقط مدخلا لسلوكها بل أيضا لمنطقها واحساسها اذ دائمـا ما تقول زوجة ميكوبر « انني لم ولن أهجر مستر ميكوبر » ـ ولا تكاد في سـائر حديثها في نفس الرواية تخرج عن هذا المعنى ـ مما جعل أحـد النقاد يسميها « الدمية الناطقة » .

وقد قرأت رأيا حديثا مفاده أن شخصيات العصر الفكتورى أقرب ما تكون الى « الطباع » (أو « الأخلاط ») التى صورتها مسرحيات العصر الاليزابيثى ٠ اذ يمثل كل منها جانبا من جوانب الطبيعة البشرية دون أن يمثل أى منها جميع الجوانب ٠ بل ان ناقدا سليط اللسان شبه تلك الشخصيات بالكاريكاتيز ـ أى بالصور الهيكلية التى تبالغ فى جانب من الجوانب لابرازه وتهمل الجوانب الأخرى ٠

وثم سبب آخر هو أن شخصيات الرواية فى القرن التاسع عشر ـ بصفة عامة ومع استثناءات هامة ـ لا تتطور ، بمعنى أن الشخصية التى تطالعنا فى بداية الرواية هى نفسها التى تطالعنا (مع تعديلات لاتكاد تذكر) فى آخرها ٠ أى أنها تتميز بالثبات ولو أنها تغيرت لما أصبحت تتمتع بالحيوية والوضوح اللذين تتمتع بهما ولما استطعنا أن نذكرها بمثل هذا الوضوح ٠ ولهذا وصفها أحد النقاد بأنها شخصيات ساكنة (ستاتيكية) اى غير متحركة (ديناميكية) ٠

ولكن هذه الأسباب التى تفسر لنا حيوية شخصيات الرواية آنذاك لا تعنى الحط من قدر الروايات أو مؤلفيها ٠ ولكنها توضح فحسب ماذا كان الفكتوريون يرمون اليه ومن ثم توضح وضع المحدثين ٠ اننا لا نرى مثل هذا الحشد الحاشد من الشخصيات التى يصعب نسيانها فى روايات المحدثين ـ فى روايات فيرجينيا وولف وجيمس جويس والدوس هكسلى ود ٠ هـ ٠ لورنس ـ ليس لأنهم لم يعودوا يهتمون بالشخصية بل على العكس لأن اهتمامهم بشخصية الانسان الفرد تزايد الى حد لم يسبق له مثيل ! انهم لا يهدفون الى تقديم « معارض ممتعة للشخصيات المنوعة » ولكنهم يريدون أن يعرفوا بدقة كل ما يدور فى نفس الانسان الفرد ٠

فكأنما انصب اهتمامهم على البحث النفسى • والروائى الحديث يكتشف أثناء بحثه أن الانسان ليس كائنا بسيطا وأنه أكثر تعقيدا مما تصوره الرواية الفكتورية • فالشخصيات الفكتورية يسهل تصنيفها لأن الكاتب يرجح كفة عناصر الخير أو عناصر الشر اما بالتدريج أو منذ البداية بحيث لا يساور القارىء أى شك فى « لون » أو طبيعة الشخصية التى يقدمها، أما فى الرواية الحديثة فالكاتب يجعلنا نحس أن ترجيح احدى الكفتين ليس دائما بالأمر اليسير • واذا صدق علم النفس الحديث فان النفس البشرية لا تتكون من عناصر « كمية » يمكن تسميتها بالخصائص أو الصفات • فالانسان الذى يصوره الكاتب الحديث أقرب الى النهر الجارى المتغير منه الى مجموعة صفات ثابتة اذ ان النهر النفسى يتدفق حثيثا آنا ويبطىء آنا آخر ، ويكثر الطمى فيه حينا ، وتصفو مياهه حينا آخر ، وهكذا يظهر لنا فى صور متفاوتة بين الحين والحين • انه قادر على التضحية والفداء فى لحظة ما ـ فكأنما هو بطل أسطورى ـ مثلما ينزع فى لحظة أخرى الى الجبن والتردد وما ينطبق على الأفراد ينطبق على العلاقات بينهم : فالرجل فى الرواية الفكتورية حينما يبدأ علاقة مع فتاة ما يكون عادة واحدا من اثنين لا ثالث لهما فهو اما صادق فى عاطفته شريف المقصد أو هو كاذب مخادع ينشد المتعة وتزجية الوقت فحسب • ولكن الكاتب الحديث يقول لنا ان كل علاقة تتضمن « الذهب والطين ، وتضىء بنور الحضارة مثلما يحكمها قانون الغاب » ـ أى أن التفرقة بين الموقفين المفترضين لم تعد واضحة لأن لونا ثالثا بل عدة ألوان بدأت تظهر الى جانب الأبيض والاسود •

وهكذا فاذا كان الكاتب يريد تجسيد شتى الحالات النفسية والانفعالات المتناقضة التى يتكون منها الفرد خاصة فى علاقاته مع أفراد يتسمون بنفس التكوين فانه لن يستطيع اخراج قصة ميسرة

تلعب فيها الشخوص الواضحة أدوارها المرسومة لها بدقة والتى تمثل طبائعها وخصائصها المعروفة سلفا بحيث تكون متوقعة محددة من البداية الى النهاية · « فالحكاية » ـ أى ما نسميه بالعامية « الحدوته » ـ لن تكون ذات أهمية كبرى ولن تلتصق شخصياتها بالذاكرة فلا تنمحي ـ اذ أن الفرد العادى ـ كما يقول أحد النقاد ـ ليس « شخصية لا تنسى » ، والكاتب يضحي بالصفة الأخيرة فى محاولته الوصول الى الحقيقة · أضف الى هذا أن القارىء نفسه لم يعد يكترث كثيرا للوضـوح فى التقسيمات البشرية ولم يعد يعتقد أن تسجيل ما يفعله الناس هو أهم ما يستطيع الروائى أن يقدمه · انه يريد « الحياة » كما هى دون تنميق أو تزويق ، ودون أن يقدم لنا الكاتب أحكامه على الشخصيات : انه يريد الشخصيات بكل ما فيها ويطلب من الكاتب عدم التدخل ـ أى عدم تقسيمها الى معسكرى الخير والشر مقدما ! وهكذا بدأ ما يسمى بالتيار النفسى فى الأدب واتخذ صور التجارب المختلفة وكانت أولها تجربة الرواية البيوغرافية أى التى تختص بسيرة حياة فرد ما كأنما تترجم له ·

(٥)

وأول ما تخلص منه الكاتب الحديث فى هذه الرواية الجديدة هو « الحبكة » · ولقد حان الوقت لنتساءل عن معنى ما أسـميناه بالحبكة · قلنا فى تحليلنا لاحدى القصص القصيرة ان الحبكة فى أبسط صورها هى الحتمية التى تربط بين الأحداث والمحافظة عـلى التشويق فى الوقت نفسه · وهذا صحيح وينطبق على شتى أنواع الفنون الأدبية التى تشتمل على أحـداث سـواء كانت قصصية أم درامية · ولكن الصورة المبسطة تخفى وراءها بعض الملامح التى لابد من الاحاطة بها اذ أن معنى الكلمة فى اللغـات الأجنبيـة يعنى · « التخطيط » أو « الخطة » ـ وهذا هـو المعنى الأعم والأشـمل

والواضح اذن انك اذا اردت ان تخطط لقصتك أو لأى شيء فعليك أن تكون على علم مسبق وواضح بكل ما فيها من شخوص وأمكنة وأزمنة الخ بحيث تستطيع أن ترسم خطة قائمة على معلومات كمية محددة . وأول ما عليك أن تفعله اذن هو أن تقول مقدما ان لدى عددا من الشخصيات هم فلان وفلان أما الاول فطموح ودوافعه هى كذا وكذا وأما الثانى فقنوع ودوافعه كذا وكذا وتفعل نفس الشيء ازاء الثالث والرابع والخامس ! ولذلك فالكاتب التقليدى الذى يجهز حبكته مقدما يحافظ على طبائع هذه الشخصيات ولا يسمح لأى منها أن يتصرف « خارج حدود طبيعته » (والتعبير الانجليزى هو ان فلانا يتصرف اما طبقا لطبيعة شخصيته أو ضدها) ، وهكذا تكون الأفعال الارادية فى الرواية ـ والتى تؤدى بالضرورة الى نتائج « طبيعية » تتفق مع معطيات الشخصية أفعالا متوقعة و «مفهومة» ، وكذلك يكون التفاعل بين الشخصيات متمشيا مع هذه الخصائص المسبقة . وكذلك أيضا يلجأ الكاتب ابقاء على عنصر التشويق واحياء لرغبة القارىء فى الاستمرار فى القراءة ، الى اخفاء بعض المعلومات عنه أو عن بعض الشخصيات ـ وقد تتضمن هذه المعلومات حقائق « أساسية » عن الشخصية يخفيها الكاتب متعمدا حتى يبقى على خيط من الغموض يشد القارىء اليه . وقد يسمح لشخصية أخرى أن تحيط بهذه « الحقائق » وتتصرف على هديها فيبدو سلوكها غريبا وغير مفهوم ـ ولكن الكاتب فى النهاية يفصح عنها ويميط اللثام عما اختفى فتتضح الصورة ونصل الى لحظة التكشف حيث نرى معنى كل شيء ـ وترى كل شخصية وقد سارت وفق نهجها المرسوم سلفا ـ فنصل الى ما يسمى بالحل (أو التكشف) ـ وما الحل بالنسبة للحبكة أو العقدة الا لحظة تبين أن كل شيء فى موضعه وأن ما كان يبدو غريبا ومتناقضا ليس فى الحقيقة كذلك وانما نحن ظنناه كذلك لأننا لم نكن نحيط بالحقائق جميعا .

ولهذا فعندما قلنا ان الكاتب الحديث قد تخلص من الحبكة كنا نعني أنه تخلص من بناء « الخطة » على أسس معلومة سلفا . فالرواية البيوغرافية التى تروى حياة فرد ما تقدمه لنا فى صورة متتابعة من المهد الى اللحد . فهو رضيع يتحدى المربية ويحب أمه ويكره أباه ، ويذهب الى المدرسة ثم الى الجامعة ويهفو قلبه الى فتاة ما ويتزوج ويطلق ويتزوج مرة أخرى ويفشل فى العمل أو ينجح ثم يموت !

فهذه الرواية التى استهلت التجارب النفسية توحى بأن ما يحدث فى الحياة يمكن أن يحدث ــ بل لابد أن يحدث فى الأدب ! وشتى الانطباعات والأحداث التى تتضمنها الرواية لن ينتظمها خيط الحبكة بالمعنى المفهوم فالشخصية تتطور وتتغير ويصعب التنبؤ بما سوف تفعله . وقد ازدهرت هذه الرواية فى السنوات السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى ــ وأهم كتابها هم ج . د . بيريسفورد (الذى كتب ثلاثيته الشهيرة جاكوب سطال) وكومتون ماكنزى (الذى كتب شارع الشر) وهيووالبول (الذى كتب رواية الاصطبار) . وفى الأدب العربى أقرب ما يرد الى ذاكرتى هو رواية من أجل ولدى للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله .

واذا تأملنا هذه الرواية الأخيرة قليلا وجدنا ما أسميناه بغياب العقدة أو الحبكة فالكاتب يتبع خطى بطله من البداية الى النهاية ويلقى فى طريقه بالشخصيات التى ما نكاد نذكر لها أية ملامح فى سبيل تصوير شىء واحد ألا وهو ما يسمى فى علم النفس بعقدة أوديب أى تعلق الابن بوالدته تعلقا مرضيا (أى غير صحى)فالكاتب يضع البطل فى مواقف متعاقبة ولكنها لا تخضع لقانون العلة والمعلول الذى أشرنا اليه فهى تتوالى بحكم تقدم البطل فى السن لا بحكم ارادته . ولهذا نجد أن هذه الرواية لا تحتفل برسم الشخصيات والكاتب يمر بها مر الكرام لأن همه هو متابعة الرحلة النفسية للبطل وليس تصوير البشر من حوله .

(٦)

وثانى التجارب بعد الرواية البيوغرافية هى محاولة تسجيل كل شى أو محاولة رصد الحياة بشتى تفاصيلها دون اغفال أى شيء بدلا من تطبيق مبدأ الانتقاء الذى عمل به الفكتوريون • ولهذا وجد الكتاب فى أوربا منذ سنوات الحرب الأولى (وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية) أن رواية واحدة لا تكفى لرصد حياة شخص فانفرد بعضهم لها عدة روايات (ونذكر الكاتبة دوروثى ريتشاردسون على سبيل المثال التى أخذت على مدى سنوات طويله فى نشر سلسلة روايات باسم الرحلة ترصد فيها حياة بطلتها التى أسمتها ميريام هندرسون - وفى الرواية التاسعة لم تكن هذه البطلة قد تخطت مرحلة النضج ، وفى الرواية الحاديه عشرة (١٩٣٥) كانت ماتزال على أبواب الكهولة ولم تصل الى النهاية الا فى الرواية الثانية عشرة (١٩٣٨) • وقد دافعت فيرجينيا وولف عن هذا المنهج دفاعا مجيدا - ونقتبس من أحد كتبها عباره تحدد فيها الخصائص المميزة لكاتب مثل جيمس جويس فهى تقول انه يحاول الاقتراب كل الاقتراب من الحياة وذلك بتسجيل « الذرات وهى تتساقط فى ذهنه بالترتيب الذى تتساقط به أى برصد النمط الذى تنتظم به فى الشعور المشاهد والأحداث مهما بدت فى ظاهرها مشتتة وغير متجانسة » •

والحق أن جيمس جويس يفعل ذلك فى رواياته - وأقرب الأمثلة الى القارىء العربى هى رواية يوليسيس (ويشار اليها أيضا باسم وليس و عولس) ورواية صورة الفنان فى شبابه (وهما مترجمتان ومنشورتان) • وفى الراوية الأخيرة نرى مشهدا يصور لنا هذا المنهج بوضوح : انه يقدم لنا مجموعة من التلاميذ يناقشون موضوعات منوعة وأثناء ذلك يصف جويس ما يفعله كرانلى

وهو أحدهم حين يأكل التين ويستخرج بذوره المحشورة بين أسنانه وينظر اليها والحقيقة أن عملية أكل التين ومضغه واستخراج البذور تسير جنبا الى جنب مع المناقشات التى تعلو فى مستواها فتصل الى الدين أو تنحط فتتناول الخمر والنساء : والكاتب يرمى هنا الى تصوير التجربة الانسانية تصويرا شاملا أى تقديمها بكل ما تحفل به من ثراء فى التفاصيل المادية والنفسية وكذلك حين ينتقل جويس لكتابة يوليسيس فهو يحشد فى الرواية تفصيلات لا يبدو أن القارىء يهتم بها أولا لأننا نفعلها بطريقة تلقائية وثانيا لأنها لا تختلف من فرد الى فرد ولا يمكنها من ثم أن تصبح علما على فرد دون آخر (أى شخصية دون أخرى) ـ خذ هذا المثل البسيط:

« كان الماء قد بدأ فى الغليان : ريشة من البخار صاعدة من فم الاناء على النار · أمسك بالبراد الفخار ووضع فيه بعض الماء المغلى لينظفه ويدفئه ثم رمى الماء فى الحوض · ووضع أربع ملاعق من الشاى وأمال الاناء حتى يصب الماء المغلى · ثم تركه جانبا حتى « يخرط » وأزال الاناء من على النار وضرب بالطاسة الجمر المتقد ثم وضع فيها قطعة من الزبد وأخذ ينظر اليها وهى تنزلق فيه وتنصهر » ·

وقد اختلف النقاد فى مزايا هذا المنهج وظهر له انصار وأعداء وان كانت الغلبة فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية للانصار · ولذلك فلا بأس من تقديم نبذة مقضبة من كتابات أحد الأعداء قبل أن نرد عليها : يقول جيرالد جولد فى كتابه الرواية الانجليزية :

ان المستر جويس يجهد نفسه أيما اجهاد ولكنه مازال أبعد ما يكون عن تسجيل كل شىء · لقد بلغنى أن روايته يوليسيس تهدف الى تقديم الأفكار والمشاعر والأفعال التى يقوم بها فرد واحد

في يوم واحد ـ ومع ذلك فهناك استطرادات توسع من النطاق الزمني للرواية دون جدال . ولكن حتى لو بلغت من الضخامة حجم أربعة وعشرين دليل تليفونات فلن تستطيع تسجيل جميع الافعال والافكار المشاعر التي تشغل حيزا من الزمن لايزيد على ساعة واحدة وليس أربعا وعشرين . ان دليل التليفونات يعتمد على مبدأ الانتقاء الصارم والضغط الشديد وهو لذلك يعتبر عملا فنيا اذ قورن بسلة المهملات . ورواية يوليسيس هي سلة مهملات (ص ٢٠ ـ ٢١) .

وقد تعمدت أن أورد هذه الفقرة المثيرة لأبرز مدى الجدة التي اتسم بها عمل الكتاب الجدد في فترة مابين الحربين . والحقيقة أن جولد ظالم ومتعنت فالهدف الذي وضعه جويس لنفسه يتضمن الى جانب « تسجيل كل شيء » رصد الحياة النفسية الخصبة بكل دقائقها وتفاصيلها وهي الحياة التي يستعصى تصويرها على الروائيين المولعين بالترتيب والتبويب والتصنيف ثم بالتصحيح والتنقيح والتحقيق والتنميق والتشذيب والتهذيب ! وفيرجينيا وولف هي المدافع الأول عن هذا المذهب وملهمة النقاد الذين أيدوه . فهي تنتقد أرنولد بنيت بسبب نزعته الفكتوريه (فهو الاستثناء الواضح من بين كتاب القرن العشرين) وفي مقال آخر عن تعقيد النفس البشرية الذى تراه في كتابات الكاتب الفرنسي « مونتين » تدعونا الى أن « نفحص قليلا ذهن الانسان العادى في أى يوم عادى » قائلة :

« ان الذهن يستقبل آلاف الانطباعات ـ منها التافه ومنها الخيالى ومنها سريع الزوال ومنها ما ينطبع على الذهن بحدة الفولاذ وتنهال الانطباعات من كل حدب وصوب ، منهمرة كأنها أمطار متواصلة من ذرات لا تعد ولا تحصى وفي انهمارها تتخذ أشكالا

هى جوهر حياتنا فى أى يوم عادي ـ الاثنين أو الثلاثاء · ولكنها تتفاوت في دلالتها وأهميتها ، فتتحول الدلالة من لحظة الى لحظه ومن مكان الى مكان » · وتختتم مقالها قائلة ان على الروائى أن « يصور روح الحياة الطليقة المجهولة والمتفاوتة فى الشكل والاتجاه ـ مهما بلغت درجة تعقيدها وانحرافها » · ومن هنا كان الاتكاء على الحياة النفسية ومحاولة الكتاب الوصول الى دقائقها وتفاصيلها مهما بلغت درجة غرابتها · ولكن القصة لم تنته هنا والخطوة التالية فى تطورها ذات أهمية كبرى ·

(٧)

أما الخطوة التالية فتتمثل فى اعتقاد الروائيين باستحالة الوصول الى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية عن طريق تتبع حياة الفرد ولا بدراسة أفكاره وتطورها ولا برصد حالته النفسية ولكن بادراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة الخاصه وذلك تأثرا بما شاع عن علم النفس آنذاك وهو اكتشافه أن الفرد ليس شخصية واحدة بل عدد من الشخصيات · وينبغى أن نستدرك بسرعة فنقول ان علم النفس الحديث لاينكر وجود الشخصية ـ كل ما هنالك أن بعض المدارس النفسية التى شاعت فى تلك الآونة (مثل مدرسة السلوكيين) تقول ان مفهوم الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف فى العصور الوسطى ولايمكن اثباته فى ذاته · وتفصيل ذلك ان فكرة وجود الشخصية تحتم افتراض وجود كيان آخر داخل الانسان وهو الوعى أو الشعور الذى يعبره تيار الحالات النفسية والرغبات والأهواء وما الى ذلك وهذا الوعى كيان دائم ومستمر يتلون بلون ما يمر به ويتغير باستمرار ولكنه يظل على الدوام كائنا منفصلا ومستمرا اذ يصمد لكل التغييرات التى تحدث له أو تحدث فيه ـ ومن ثم فان هذا الوعى

أو الشعور يمثل الخيط الأساسي لشخصية الفرد فكأنما هو نهر لا يتغير اسمه مهما أسرع أو أبطأ ، ومهما علمت شطآنه أو انخفضت ومهما تسرب ماؤه وانداح فى القيعا نالمجاورة لمجراه ! أو كأنه خيط المسبحة الذى ينتظم حباتها أو خيط القلادة الذى ينتظم ألوانا من الدر تمثل الحالات النفسية المختلفة . فالوعى هو الخيط الذى لابد من افتراض وجوده وهو أساسي وجوهرى — لأنه يربط الحالات النفسيه المنفصلة جميعا لينشىء وحـدة متكاملة هى التى نسميها « الأنا » أو الشخصية . وهذا هو ما تنكره بعض المدارس النفسية الحديثة .

ولابد من اسـتدراك آخر . ان السلوكيين (وما أشـبه ما يقولونه بما قاله دافيد هيوم فى القرن الثامن عشر !) لاينكرون أن المرء يعى أو يشعر بأفكاره ورغباته وما الى ذلك ، ولكن ينكرون وجود كائن منفصل مستقل اسمه الوعى أو الشعور — كأنما هو خزان نسبح فيه (مثل الأسماك) الأحداث والحالات النفسية ، والرغبات الخ بحيث يظل قائما حتى لو هجرته هذه الأسماك . وهكذا ، فاذا افترضنا عدم الفصل بين المشاعر والشعور أو بين الأشياء التى نعيها والوعى نفسه كانت النتيجة أننـا سنواجه سلسلة من الحالات النفسية بدلا من الكيان الدائم المستمر الذى اسمه الوعى . وثم اتجاه لدى الكثيرين من الفلاسفـة (وليس لدى السلوكيين فحسب) الى انكار وجود « الأنا » المستمرة ، بل ان برتراند رسل يعرف الشخصية بأنها « سلسلة من الحالات النفسية التى اعتدنا تعريفها بأنها حالات شخص واحد اذا كان هناك شخص واحد يمكن أن تنتمى اليه هذه الحالات » . وقد قدم الفيلسـوف الفرنسى هنرى برجسون تشبيها لهذه الحالات بالصورة الثابتـة على الفيلم السينمائى التى تبدو لنـا متحركـة حين يدار الفيـلم بسرعة .

هذا اذن هو جوهر ما أسميناه بالخطوة التالية بالنسبة لتطور الفن الروائى الحديث وهو بايجاز اعتقاد الروائى انه اذا أراد أن يجسد فى القصة طبيعة الوجود « الواقعية » (وليس المفترضة) فان عليه أن يركز على اللحظات التى يبرز فيها هذا الوجود فى صورة احساس به أو وعى وادراك له . ولما كانت هذه اللحظات منفصلة فى الواقع (لأن الاتصال والاستمرار يفترض وجـــود الشخصية وهو ما ينكره الروائى) فان عليه أن يركز على كل منها دون أن يعمد الى تزييف الواقع بالربط بينها فى نطاق ما يسمى بالشخصية . ولذلك يركز الروائى الحديث على اللحظة النفسية ويضع فيهـــا كل ثقله اما عن طريق « تسجيل كل شىء » واما بتعميقها حتى يتأكد استقلالها وانفصالها . وقد أدت الخطوة التالية الى نشوء ثلاث اتجاهات حديثة فى رواية المشاهد غير المترابطـة وثانيها الرواية التى تبدو فيها هذه المشاهد المستقلة (وهو التعبير المستعار من الدراما) فى صورة أحداث لا يربط بينها الا التقارب الزمنى أو المكانى . وثالثها هى الرواية التى تستخدم لغـــة غير مترابطة حتى تجسد انعدام الترابط بين المشاهد أو الأحداث . ولنقدم النموذج الذى يمثل النـــوع الأول من رواية غرفة جاكوب للكاتبة فيرجينيا وولف . فنحن نـرى جاكوب وهو رضـــيع فى كورنوويل ، ثم وهو صبى فى سكاربره ثم فى المدرسة ثم فى جامعة كيمبردج ، أو وهو فى قارب بجوار جزر سيلى وهلم جرا . فكل مشهد منفصل معزول عن الذى يليه ولا تقول لنا الكاتبة كم مر من الوقت بين هذا وذاك ، كما لاتقول لنا أين نحن . وأحيانا تكتشف بعد قراءة صفحتين أو ثلاثا أنك قد تركت البروفسور (هكستابل) يقرأ فى مكتبته وأصبحت فى مصحة المدرسة أو فى لندن أو فى جزر سيلى وهلم جرا . وأحيانا تطول المشاهد فتمعن فى الطول وأحيانا ماتقدمها الكاتبة فى سطور قليلة .

انظر الى هذا المشهد المتناهي في القصر :

« اغرورقت عيناها بالدموع فتراقصت فى عينيها صـــــور زهور « الداليا » وتحولت الى موجات من اللون الأحمـــر ، كمـــا توهجت صورة البيت الزجاجي في عينيها ، وبدا المطبخ وقد تلألأت فيه نصال السكاكين • وكانت السيدة جارفيز زوجـة القسيس تقول في نفسها ـ في الكنيسة أثنـاء عزف التراتيم وقد انحنت السيدة فلاندرز على رؤوس أبنائهـا الصغار ـ ان الزواج حصن حصين وان الأرامل قد كتب عليهن التيه وحدهن في الخلاء الفسيح والتقاط الأحجار وجمع أعواد القش الذهبيـة وحيدات دون معين يحميهن ـ أواه للمسكينات • وكانت السيدة فلاندرز قد فقدت زوجها منذ عامين •

ونادى آرشر « جاكوب ! جاكوب ! »

وكتبت السيـــدة فلاندرز على الظرف كلمة « ســـكاربره » ووضعت تحتها خطا ثقيلا فقد كانت هي مسقط رأســها ومركز الكون » •

أو انظر الى هذا المشهد :

وفي هــذه اللحظة مزقت الهــواء ولولة تتمايل وتتهدج وتقطر حزنا •• كانت تفتقر الى قوة الافصاح عن نفسها ومع ذلك فقد تناهت الى الاسماع ثم تراخت • وعندها فتحت الأبواب فتحا وئيدا في الشوارع الخلفية وتقدم من مصدر الصوت بعض العمال •

كانت فلورندا مريضة •

وكانت السيدة دورانت التى تعـانى من أرقهـا المعتـاد تقـرأ فخطت خطا بالقلم الرصاص فى الهامش بجانب بعض الأبيات فى قصيدة « الجحيم » • وكانت كلارا نائمة وقد دفنت رأسها فى

الوسائد · وكان على منضدة غرفة النــــوم بعض الورود المشعثة وزوج من القفازات البيضاء الطويلة ·

كانت فلورندا ترتدى فوق رأســـها قبعـة المهرج البيضاء المخروطية الشكل · وكانت مريضة » ·

ان بعض ما يحدث فى كل مشهد لا علاقة له بالمشهد ولكنــه يحتـــــل مكانه فيه لأن له وجودا زمنيـــــا فيه أنه حدث فى تلك اللحظة · فنداء آرشر على جاكوب لا علاقة له البته بالمشهـد الأول ولكن النداء قد حدث فى ذلك الوقت وقبـــل ان تكتب الســيدة فلاندرز على الظـــــرف « سكاربره » ـ ولذلك فقد وجد طريقـه الى المشهد · وكذلك مرض فلورندا · فهو لا علاقة له بالولولة ـ وهذا ما يجعل قراءة الرواية الحديثة أمرا صــعبا فالقــارىء يفترض علاقات أو يقيمها اذا لم يجدها ـ ولكن الكاتبة تتبع المنطق الذى يقول « اليست شريحة من الحياة ؟ والشريحة الزمنية التى أقدمها تتضمن هذه الأحداث المنفصلة » ·

ولنأخذ النموذج الذى يمثل النوع الثانى أى تقديم المشهد باعتباره مجموعة متعاقبة من الأحـداث ـ من نفس الرواية · هذا مشهد فى مقهى :

« انفقت عشرة بنسات على الغداء ·

وقالت الســــيدة التى ترتدى ثوبا مزركشـــا وتقف فى الصندوق الزجاجى بالقرب من الباب « تصـــورى · لقد نسيت مظلتها » ـ كان المقهى هو أحد مقاهى شركة « اكسبريس ديرى » وأجابتها ميلى ادواردز (الجرسونة) « ربما استطعت اللحاق بها » · وكان شعر ميلى فاتح اللون ومضفرا · وانطلقت تعـــدو خارجـــة من الباب ·

وبعد لحظة عادت وفى يدها المظلة الرخيصة التى نسيتها فانى وقالت « لم أستطع اللحاق بها » ومدت يدها الى ضفائرهــا ٠

وغمغمت الفتاة التى تتولى محاسبة الزبائن « يا لهذا الباب !»

كانت يداها مغطاة حتى أطراف الأصــــابع بقفازات سوداء أما أطراف أصابعها التى كانت تسحب فواتير الحســـاب فكانت متورمة مثل النقانق ٠

« واحد فطيرة مع الخضار ٠ فنجان قهوة كبير وقطائف دون حشو ٠ بيض على الخبز المحمر ٠ فطيرتان بالفاكهة » ٠

وهكذا كانت الأصــوات الحادة للجرســـونات تتردد فى اقتضاب ٠ وكان الرواد يسمعون ترديد « طلباتهم » بصوت عال فيشيع الرضى فى نفوسهم ويتطلعون الى الطعام على الموائد المجاورة فيعمر الأمل قلوبهم ٠ واخيرا وصــل الطلب ٠ ها هو البيض فــوق الخبز المحمر ٠ لم تعد العيون تصول وتجول ٠

والقيت مكعبات رطبة من الفطائر فى أفواه مفتوحــة مثــــل الاكياس المثلثة ٠ وكانت نلى جنكنسون ــ التى تعمــــل ناسخة على الآلة الكاتبة ــ تقطع فطيرتهــــا دون أى اهتمام وكانت تدير رأسها لتنظر الى الباب كلما فتح ٠ ماذا كانت تتوقع ان ترى ؟

وكان تاجر الفحم يقرأ صحيفة الديلى تلغراف دون توقف وقد شرد ذهنه فبدلا من أن يعيد الفنجان الى الطبق وضعه على مفــرش المنضــــدة ٠

وانهت السيدة بارسونز المناقشة قائلة « هل يمكن ان يكون الانسان أشد وقاحة من هذا ؟ » نفضت بيدها ما علق بالفراء من فتات الخبز ٠ وصاحت الجرسونة :

« واحد لبن ساخن وفطيرة جبن · ابريق شاى · خبز وزبد » وفتح الباب ثم اغلق » ·

هذه الأشياء ـ كما نرى ـ تنم عن دقة ملاحظة وماحيـة باهرة ولكنها غير مترابطة · انها تحدث فى نفس المكان وفى نفس الوقت. ولكن ـ فيما عدا ذلك لا يوجد ما يربط بينهـا · والأهم من ذلك انها لا تمثل تيارا من الشعور يكشف لنا عما يدور أو ما أسميناه بالحقائق أو الأحداث النفسية عند احدى الشخصيات · ولكنـه الولع الشديد بتصوير الواقع باعتبار ان الواقع هو الحياة وان على الروائى ان ينقلها كما هى · وقد علق أحد النقاد أخيرا على هذا قائلا « ان على الروائى ان يقول لنا ما معناه ـ ان كان له معنى ! »·

(٨)

واما الاتجاه الثالث أى الى جعل اللغة تجسيدا حيا لانعدام الترابط فى الحياة فقد كان له أثره الكبير على الأساليب الأدبيـة للرواية الحديثة · اذ ولد وترعرع ما يسمى باسلوب « المانشتات الصحفية » أى تكوين جمل قد تكون « غير مفيدة » من الناحيـة النحوية الصرفة بمعنى افتقارها الى بعض العناصر الأساسية مثل الأفعال أو الفواعل ولكنها توجز المعنى تماما كأنها « برقيـات » تخشى اضاعة القروش فى الكلمات المفهومة وقد ازدهر هذا الاتجاه فى المسرح الحديث ازدهارا كبيرا وبخاصة على يد (هارولد بنتر) الذى اكتشف (ما ليس بجديد فى الحقيقة) ان الناس لا تتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو وان معظمهم لا يكملون عباراتهم لأن معنـاها عادة يتضـح من الموقف (بمـا فى ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) ولذلك فان بنتر قد نقل الى مسرح الستينات ما فعله جيمس جويس وفرجينيا وولف ود · هـ · لونس وجرترود شتاين فى رواية العشرينـات والثلاثينات فالقاعدة المتبعة هنا وهنـاك

هو اننا نضع أفكارنا فى قوالب لغوية تضبطها قواعد النحو بغية تيسير فهمها للآخرين وذلك يتضمن قدرا ما من التزييف . أما الصدق فى تصوير الأفكار كما تـرد فى الواقع الى الذهن فلا يقتضى ادخال النحو !

خذ نموذجا لهذا من رواية الجوع والحب من تاليف ليونيل بريتون :

المساء . وقت الاغلاق . سرقة ورق التجليد وقطعة من الخيط من مكان تغليف البضائع .

الصباح . وقت فتح الحانوت . فى دورة مياه عمومية مع لفة مغلقة بورق التجليد .

أوخذ العبارات الثلاث التالية التى ينتهى بها أحد الفصول ويقف كل منها على سطر مستقل .

وقفت الحضارة

استمرت التجارة

عاد للحب سلطانه .

وينبغى أن نفرق هنا بين هذا الأسلوب الذى يعمد اليه الكاتب عمدا وبين ما نرى فى الرواية العربية من أساليب واهية أو عبارات ممزقة بسبب الضعف اللغوى لكتابها . ولذلك فليحذر المبتدئون من محاولة محاكاة مثل هذه الأساليب التى لا تأتى الا بعد التمكن التام من اللغة التى يكتب بها الكاتب .

وقبل أن نختتم حديثنا عن الشخصية أعتقد أنه من واجبنا أن نشير اشارة عابرة الى اتجاهين صاحبا هذا الاتكاء على تيار

الشعور وتسجيل كل ما يدور في نفس الانسان أولهما هو محاولة إخراج مكنونات اللاشعور (أو اللاوعى) وثانيهما هو مـا يسمى بالحتمية الفيزيقية أى اعتبار الانسان عبدا للظروف الخارجيـة واعتبار نفسه عبدا لجسده • أما الاتجـاه الأولى فيمثله د• هـ • لورنس ويبدى فيه تأثـره الواضـح الصريح بالتحليل النفسى ـ وهو منهجمن مناهج العلاج النفسى وضعه فرويد ـ وأما الثـانى فيمثله ألدوس هكسلىويبدى فيه تأثره المباشر بمدرسة السوكيين• والى جانب هذين التيارين ازدهرت تيـــارات أخـــرى من القارة الأوربية • فمنذ أواخر القرن المتاسـع عشر والرواية فى ازدهار لم يسبق له مثيل • فنشأ فى فرنسا مـا يسمى بالمذهب الطبيعى وهو لا يختلف عن المذهب الواقعى الا فى نوع التفاصـــيل التى يقدمها ونوع الشخصيات فهى تنتمى عادة الى ما يسمى « بالنصف الأسفل » من الطبيعة البشرية أى تصوير الانحطاط والهبوط ماديـا ومعنـــويا والاتكاء على ملامح الفقر والمعاناة والمرض ومواطن القبح بدلا من مواطن الجمال ومن أشـــهر كتـــاب الرواية فى فرنسا فى تلك الآونة هــم (جوســـتاف فلوبير) (مؤلف مدام بوفارى) و (فكتور هوجو) (مؤلف البؤساء) و (أميل زولا) الذى ارتبط اسمه بنظرية الواقعية والطبيعة ، و (جى دى موباسان) و (أناتول فرانس) • أما فى أمريكا فاهم من يذكرون من نفس الفترة هم (هيرمان ملفيل) (مؤلف موبى ديك) و (ناثانيل هوثورن) مؤلف (الحرف القـرمزى) و (مارك توين) (مؤلف مغامرات هكلبرى فين) ــ أما فى الثلاثين عاما الأخيرة من القرن ١٩ فكان أهم كتاب الرواية فى أمريكا هو (هنرى جيمس) الذى قضى حياته متنقلا بين انجلترا وأمريكا وأشهر أعماله هى « ميدان واشنطن » ــ « صورة سيدة » ــ « أهل بوسـطن » ــ « أجنحة الحمامة » ــ و « السفراء » وقد نشرت الأخيرتان فى مطلع القرن العشرين ••

واذا كنا ركزنا على فيرجينيا وولف وجيمس جويس فلا يعني هذا على الاطلاق أن كتاب الرواية الآخرين أقل أهمية - كل ما هنالك هو أننا أردنا أن نركز على أهم ما تختلف فيه الرواية الحديثة عن الرواية التقليدية وقد وجدنا أن هذا الاختلاف يدور حول الشخصية وأنه وليد علم النفس الحديث . ولذلك فمن واجبنا أن نذكر كبار الكتاب الذين ذاعت رواياتهم في مستهل القرن وأهمهم (هـ . ج . ولز) و (أ . م . فورستر) و (جوزيف كونراد) . وربما يذكر القارىء العربي هذه الأسماء اما للروايات التي ترجمت لهم أو لما تحول منها الى أفلام سينمائية وبخاصة روايات كونراد التالية : لورد جيم ، نوسترومو ، العميل السرى ، تحت أنظار الغرب . وقد سبقت الاشارة الى (د . هـ . لورنس) - وهى اشارة لا توفيه حقه لأنه من كبار الكتاب - وعلى أية حال فلابد من اضافة اسم (وندام لويس) - الرسام والكاتب الذى ظل يكتب منذ أوائل القرن وحتى عام ١٩٥٥ (حين صدر الجزءان الثاني والثالث من ثلاثيته الكبرى العصر الانساني) .

وهنا ينبغي أن نضيف كلمة الى ما ذكرناه بخصوص تيار الشعور واللون الجديد من الشخصية في الرواية الحديثة . إن هذا التطور لم يكن ظاهرة مؤقتة انتهت بتوقف هؤلاء الكتاب عن الكتابة . وأذكر عبارة لأحد النقاد يقول فيها : « ان الرواية بعد جيمس جويس لم تعد ما كانت عليه قبله » فرغم كثرة الكتاب الذين بدأوا الكتابة قبل الحرب العالمية الثانية واستمروا حتى عهد قريب - وربما ذكر القارىء العربي منهم (ايفيلين وو) و (روبرت جريفز) و (جراهام جرين) الذى ترجمت له عدة روايات الى العربية وقدمت رواياته في السينما - مثل نهاية العلاقة ومندوبنا في هافانا والمهرجون و (آثر كوستلر) الذى انتحر

هذا العام و (هـ . أ . بيتس) مؤلف كتاب « القصة القصيرة الذى ذاع فى مصر فى الستينات . و (جورج أورويل) مؤلف مزرعة الحيوانات التى نشرت فى الصحف المصرية قبل صدورها فى كتاب و (لورنس داريل) مؤلف رباعية الاسكندرية التى تحولت الى فيلم سينمائى و (وليام جولدنج) مؤلف بعل الذباب التى تحولت الى فيلم أيضا ، و (جون وين) و (كنجسلى ايمس) و (فلاديمير نابوكوف) مؤلف لوليتا (فيلم أيضا) ومن السيدات (أيريس ميردوك) و (ميوريل سبارك) و (ادنا أوبراين) و (مارجريت درابل) ــ أقول رغم كثرة الكتاب (وكم من اسم اغفلناه !) فان تأثير جويس واضح ومن يقرأ أحدث روايات (ادنا أوبراين) أو (مارجريت درابل) يحس على الفور أن الحبكة التقليدية قد ولت الى الأبد وأن الرواية لم تعد « معرضا ممتعا للشخصيات المنوعة » .

ولكن ما يصدق على الرواية الأوربية لا يصدق بالضرورة على الرواية العربية أو الأمريكية أو غيرها (ــ ولو أننا حين ننظر للتطورات اللاحقة هنا وهناك سوف نلمح بالضرورة هذا التأثير) . فمثلا نجد أن أشهر كاتب للرواية الأمريكية فى القرن العشرين وهو (وليام فوكنر) يشبه (توماس هاردى) وهو من أعلام القرن ١٩ فى بريطانيا فى تحديد موضوعاته « مكانيا » أو اقليميا ورغم ما ترجم له الى العربية فشخوصه وأحداثه تظل بعيدة عنا لالتصاقها الشديد بالبيئة الأمريكية ــ وحتى فى رواياته الحديثة نسبيا أى التى صدرت فى الخمسينات يصعب على القارىء أن يرصد منهج جويس ولكنه لا شك سوف يلمح الاتجاه نحو الدراسة النفسية التى تزيد من « حجم » الشخصية بادراج المتناقضات فيها كما سبق أن ذكرنا والقارىء العربى يعرف أيضا (ثورنتون وايلدر) و (جون شتاينبك) و (وليام سارويان) و (جون أوهارا) . وربما تعجب القارىء لعدم الاشارة الى مؤلف رواية مأساة أمريكية

وهو (ثيودور درايزر) وهي الرواية التى لخصت واقتبست بالعربية وتحولت الى فيلم سينمائى أو لعـدم ذكر (سـكوت فيتزجيرالد) مؤلف « الليل رقيق » (فيـلم) و بالطبع (ارنسـت همنجـواى) مؤلف العديد مما ترجم الى العربية وتحول الى فيلم سينمائى مثـل وداعا للسلاح ولمن تدق الأجراس والعجوز والبحر والسبب واضح وهو أن رواياتهم لا تعين على توضيح ما نرمى اليه · الحق اننا لسنا بصدد تقديم أية قوائم للروايات أو الروائيين ولكننا نورد للقارىء العربى ما هو مألوف حتى يقرأه أو يقرأ عنه كما أننا قد أغفلنا عن عمد الحديث عن الرواية العربية ـ وهى فن جد حديث ـ اكتفاء بما كتبه المتخصصون عنها ·

(٩)

لقد ارتبطت نشأة النثر بالكتابة وكان النثر هو الوسيلة المقابلة للنظم اذ استخدم الأخير فى الشعر واستخدم الاول فى الكتابة العلمية بمختلف أنواعها ولكن النثر الفنى قد وجد طريقه إلى الأدب مع ذيوع الكتابة اذ أن الكتابة قد أفقدت النظم امتيازه السابق الا وهو قدرة الذاكرة على اختزانه بأقل جهد ، فلم يعد من الضرورى أن يكتب الانسان نظما حتى يضمن له البقاء · ولكن الأسس الأولى التى بنى عليها الشعر (أقدم الأنواع الأدبية) كانت ما تزال قائمة ـ وأهمها أن اللغة هى فن القول · والقول يحتاج الى مخاطب · ومثلما نجد فى الشعر القديم ضمائر توحى بذلك نجده فى كل الشعر الذى وصلنا رنة حديث توحى أحيانا بالخطابة والخطابة فن أدبى لم نتعرض له لأنه اندثر مع اللغات القديمة وما بقى منه فى العربية ـ سواء من العصر الجاهلى أو من العصر الاسلامى (من أمية بن أبى الصلت وقس بن ساعدة الايادى الى على بن أبى طالب ـ كرم الله وجهه ـ والحجاج بن يوسف الثقفى) لا يكفى

لتخصيص باب مستقل له خاصة وأن الخطبة الحديثة التى يذيعها الراديو والتليفزيون لم يعد بها أى أثر من آثار ذلك الفن الجميل .
أقول ان المحادثة فى الشعر القديم توحى أحيانا بالخطابة وتوحى أحيانا أخرى بالتخاطب أى المخاطبة التى تتوقع استجابة هادئة لا انفعالا شديدا من جانب السامع أو السامعين .

وقد ارتبطت هذه الخاصية باللغة العربية ارتباطا وثيقا حتى الآن وما زالت الأذن العربية تطرب لوقع الكلمات التى توحى بالخطابة أى التى توحى بأنها تلقى فى محفل كما يزيد من طربها تقسيم الكلام وتوقع انفعال السامعين بكلمة ما ـ يصفقون عندها أو يبدون استحسانهم بطريقة ما ـ وذلك لطول ارتباط اللغة العربية بالرواة ، وطول اعتماد اللغة العرية على فن الالقاء . وقد استند أحد النقاد الى هذه الخصيصة فى تبيان سر غلبة فن الشعر فى الأدب العربى على سائر الفنون الأخرى ـ وذلك حتى عصر الشعر الحديث (أو الجديد أو المرسل) حتى بعد أن أسماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس أى الذى يتخلى عن افتراض الالقاء فى محفل ويسر الشاعر به الى قارئه ـ فهو الشعر المقروء وابن الكلمة المطبوعة .

والحق أن دخول الطباعة الى مصر مع الحملة الفرنسية قد أثر على هذا التطور تأثيرا غير مباشر أو قل تأثيرا تدريجيا . فمع مطلع القرن العشرين بدأت الفنون الأدبية المنثورة تدخل الأدب العربى عن طريق الصحافة ـ فنشأت صور من المقالة الأدبية التى كانت تتراوح طولا بين الخاطرة (وهو المقال القصير الذى يعتمد على صورة أو فكرة مثل القصيدة الغنائية ويكتب نثرا) وبين المقال القصصى أو المقال التأملى الذى كان يحاكى كتاب المقالات الأدبية من رومانسيى القرن التاسع عشر فى أوربا (وهو أيضا يقترب من

الشعر في أفكاره وصوره أو من القصة فى جانبه السردى ولكنه مكتوب بالنثر) • والى جانب هذا أو من خلال هذا نشأت الرواية الطويلة التى لم تعد تفترض وجود محفل للالقاء وبدأت بالتدريج تتخلص من رنة الخطابة •

ولكن ذلك لا يعنى أن الكاتب أو القارىء لم يعد يستجيب لسحر الكلمة العربية فلها طرب وصفة أحد الأقدمين بأنه السحرُ الحلال « الذى يسكر دون خمر » وانما يعنى فحسب أنها لم تعد مقصورة على التحادث فالكاتب العربى يستخدمها اليــــوم فى السرد وفى الوصف وفى التحليل وفى الغوص فى أعماق النفس مما يستدعى القراءة المتأنية والتأمل وينفي الطرب المباشر لرنين كلمة أو لفظة ما مهما بلغت « حلاوة » وقعها ، اذ لم تعد للكلمة فى ذاتها «حلاوة» بل أصبحت حلاوتها نابعة من علاقتها بسائر الكلمات وأهم من هذا بالمعنى الذى توحى به ويبدو أن هذا التأثير « الايقاعى » أو «النغمى» قد انتقل الى الشعر وان لم يقتصر عليه ، وأصبح قارىء الرواية لا يتوقعه الا اذا كان الكاتب قد استهدفه ورمى اليه • فهناك من الروايات ما يقترب من منهج الشعر فى أحكام بناء العبارة وابداع جرسها حتى لكأنك تسمع أنغام كتاب الرسائل القدماء وأرباب النثر الفنى الأوائل • ولكن تيار التطور قد جعل من هؤلاء قلة قليلة فاغلب الروائيين يستخدمون النثر مثلما يستخدمون لغــة الكتابة العادية ــ بل لغة الصحافة نفسها ــ دون محاولة الصعــود فى مراقى الشعر •

لقد تغيرت اللغة العربية المستخدمة فى الرواية وتطورت وكنا قد ظننا أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد وصل بها الى آخر المطاف ولكن الجيل الذى تلاه ما فتىء يدخل تجديدات وتعـديلات فى أسلوب الكتابة يصعب الحكم عليها الآن ـ وان كانت تمثل تيارا عاما يبتعد بلغة الرواية عن لغة الشعر ولغة الرسائل جميعا ٠ ولابد أن نترك للمستقبل أية أحكام على مدى جدوى هذا التطور ـ وحسبنا الآن أننا رصدناه ٠

رقم الإيداع ٧٩٥٤/٩٧
I. S. B. N 977-01-5305-2





بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. محمد عنانى

الدكتور محمد عنانى هو أستاذ ورئيس قسم الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، وله ما يربو على خمسين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم، كما حصل على العديد من شهادات التكريم أهمها وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وهو رئيس تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «سطور» ويشرف على تحرير سلسلة الأدب العربى المترجمة إلى الإنجليزية.